Class

Book

YUDIN COLLECTION

GPO

Chernyshevskiĭ, Nikolaĭ Gavrilovich

ЭСТЕТИЧЕСКІЯ ОТНОШЕНІЯ

ИСКУССТВА КЪ ДѢЙСТВИТЕЛЬНОСТИ.

ИЗДАНІЕ ВТОРОЕ

А. Н. Пыпина.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

1865.

BH208
.R8C5
1865

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 4 ноября 1864 г.

ВЪ ТИПОГРАФІИ Н. ТИБЛЕНА И КОМП.

Настоящій трактатъ ограничивается общими выводами изъ фактовъ, подтверждая ихъ опять только общими указаніями на факты. Вотъ первый пунктъ, относительно котораго должно дать объясненіе. Нынѣ вѣкъ монографій, и сочиненіе можетъ подвергнуться упреку въ несовременности. Удаленіе изъ него всѣхъ спеціальныхъ изслѣдованій можетъ быть сочтено за пренебреженіе къ нимъ или за слѣдствіе мнѣнія, что общіе выводы могутъ обойдтись безъ подтвержденія фактами. Но такое заключеніе основывалось бы только на внѣшней формѣ труда, а не на внутреннемъ его характерѣ. Реальное направленіе мыслей, развиваемыхъ въ немъ, уже достаточно свидѣтельствуетъ, что онѣ возникли на почвѣ реальности и что авторъ вообще придаетъ очень мало значенія для нашего времени фантастическимъ полетамъ даже и въ области искус-

ства, не только въ дѣлѣ науки. Сущность понятій, излагаемыхъ авторомъ, ручается за то, что онъ желалъ бы, еслибъ могъ, привести въ своемъ сочиненіи многочисленные факты, изъ которыхъ выведены его мнѣнія. Но еслибъ онъ рѣшился слѣдовать своему желанію, объемъ труда далеко превзошелъ бы опредѣленныя ему границы. Авторъ думаетъ однако, что общихъ указаній, имъ приводимыхъ, достаточно, чтобы напомнить читателю десятки и сотни фактовъ, говорящихъ въ пользу мнѣній, излагаемыхъ въ этомъ трактатѣ, и потому надѣется, что краткость объясненій не есть бездоказательность.

Но зачѣмъ же авторъ избралъ такой общій, такой обширный вопросъ, какъ эстетическія отношенія искусства къ дѣйствительности, предметомъ своего изслѣдованія? Почему не избралъ онъ какого-нибудь спеціальнаго вопроса, какъ это большею частью нынѣ дѣлается?

По силамъ ли автора задача, которую хотѣлъ онъ объяснить, рѣшать это, конечно, не ему самому. Но предметъ, привлекшій его вниманіе, имѣетъ нынѣ полное право обращать на себя вниманіе всѣхъ людей, занимающихся эстетическими вопросами, то есть всѣхъ, интересующихся искусствомъ, поэзіею, литературою.

Автору кажется, что безполезно толковать объ основныхъ вопросахъ науки только тогда, когда нельзя сказать о нихъ ничего новаго и основательнаго, когда не приготовлена еще возможность видѣть, что наука измѣняетъ свои прежнія воззрѣнія, и показать, въ какомъ смыслѣ, по всей вѣроятности, должны они измѣниться. Но когда выработаны матеріалы для новаго воззрѣнія на основные вопросы нашей спеціальной науки, и можно и должно высказать эти основныя идеи.

Уваженіе къ дѣйствительной жизни, недовѣрчивость къ апріорическимъ, хотя бы и пріятнымъ для фантазіи, гипотезамъ—вотъ характеръ направленія, господствующаго нынѣ въ наукѣ. Автору кажется, что необходимо привести къ этому знаменателю и наши эстетическія убѣжденія, если еще стòитъ говорить объ эстетикѣ.

Авторъ не меньше, нежели кто-нибудь, признаетъ необходимость спеціальныхъ изслѣдованій; но ему кажется, что отъ времени до времени необходимо также обозрѣвать содержаніе науки съ общей точки зрѣнія; кажется, что если важно собирать и изслѣдовать факты, то не менѣе важно и стараться проникнуть въ смыслъ ихъ. Мы всѣ признаемъ высокое зна-

ченіе исторіи искусства, особенно исторіи поэзіи; итакъ не могутъ не имѣть высокаго значенія и вопросы о томъ, что̀ такое искусство, что̀ такое поэзія.

1855.

Всѣ сферы духовной дѣятельности подчинены закону восхожденія отъ непосредственности къ посредственности. Вслѣдствіе этого закона идея, вполнѣ постигаемая только мышленіемъ (познаваніе подъ формою посредственности), первоначально является духу подъ формою непосредственности или подъ формою воззрѣнія. Потому человѣческому духу кажется, что отдѣльное существо, ограниченное предѣлами пространства и времени, совершенно соотвѣтствуетъ своему понятію, кажется, что въ немъ вполнѣ осуществилась опредѣленная идея, а въ этой опредѣленной идеѣ вполнѣ осуществилась идея вообще. Такое воззрѣніе предмета есть призракъ (ist ein Schein) въ томъ отношеніи, что идея никогда не проявляется въ отдѣльномъ предметѣ вполнѣ; но подъ этимъ призракомъ скрывается истина, потому что въ опредѣленной идеѣ дѣйствительно осуществляется до нѣкоторой степени общая идея, а опредѣленная идея осуществляется до нѣкоторой степени въ отдѣльномъ предметѣ. Этотъ скрывающій подъ собою истину призракъ проявленія идеи вполнѣ въ отдѣльномъ существѣ есть прекрасное (das Schöne).

Такъ развивается понятіе прекраснаго въ господствующей эстетической системѣ. Изъ этого основнаго воззрѣнія слѣдуютъ дальнѣйшія опредѣленія: прекрасное есть

идея въ формѣ ограниченнаго проявленія; прекрасное есть отдѣльный чувственный предметъ, который представляется чистымъ выраженіемъ идеи, такъ что въ идеѣ не остается ничего, чтó не проявлялось бы чувственно въ этомъ отдѣльномъ предметѣ, а въ отдѣльномъ чувственномъ предметѣ нѣтъ ничего, чтó не было бы чистымъ выраженіемъ идеи. Отдѣльный предметъ въ этомъ отношеніи называется образомъ (das Bild). Итакъ прекрасное есть совершенное соотвѣтствіе, совершенное тожество идеи съ образомъ.

Я не буду говорить о томъ, что основныя понятія, въ зависимости отъ которыхъ выставлено такое воззрѣніе на прекрасное, теперь уже признаны не выдерживающими критики; не буду говорить и о томъ, что прекрасное въ этой системѣ понятій является только «призракомъ», проистекающимъ отъ непроницательности взгляда, не просвѣтленнаго философскимъ мышленіемъ, предъ которымъ исчезаетъ кажущаяся полнота проявленія идеи въ отдѣльномъ предметѣ, такъ что чѣмъ выше развито мышленіе, тѣмъ болѣе исчезаетъ предъ нимъ прекрасное, и наконецъ для вполнѣ развитаго мышленія есть только истинное, а прекраснаго нѣтъ; не буду опровергать этого фактомъ, что на самомъ дѣлѣ развитіе мышленія въ человѣкѣ нисколько не разрушаетъ въ немъ эстетическаго чувства: все это уже было высказано много разъ. Какъ слѣдствіе и часть метафизической системы, изложенное выше понятіе о прекрасномъ падаетъ вмѣстѣ съ нею. Но можетъ быть ложна система, а частная мысль, въ нее вошедшая, можетъ, будучи взята самостоятельно, оставаться справедливою, утверждаясь на своихъ особенныхъ основаніяхъ. Поэтому остается еще показать, что господствующее понятіе о прекрасномъ не выдерживаетъ

критики, будучи взято и внѣ связи съ упавшими нынѣ метафизическими системами.

«Прекрасно то существо, въ которомъ вполнѣ выражается идея этого существа» въ переводѣ на простой языкъ будетъ значить: «прекрасно то, что превосходно въ своемъ родѣ; то, лучшее чего нельзя себѣ вообразить въ этомъ родѣ». Совершенно справедливо, что предметъ долженъ быть превосходенъ въ своемъ родѣ для того, чтобы называться прекраснымъ. Такъ, напр., лѣсъ можетъ быть прекрасенъ, но только «хорошій» лѣсъ, высокій, прямой, густой, однимъ словомъ, превосходный лѣсъ: коряжникъ, жалкій, низенькій, рѣдкій лѣсъ, не можетъ быть прекрасенъ. Роза прекрасна; но только «хорошая», свѣжая, неощипанная роза. Однимъ словомъ, все прекрасное превосходно въ своемъ родѣ. Но не все превосходное въ своемъ родѣ прекрасно; кротъ можетъ быть превосходнымъ экземпляромъ породы кротовъ, но никогда не покажется онъ «прекраснымъ»; точно то же надобно сказать о большей части амфибій, многихъ породахъ рыбъ, даже многихъ птицахъ: чѣмъ лучше для естествоиспытателя животное такой породы, т. е. чѣмъ полнѣе выражается въ немъ его идея, тѣмъ оно некрасивѣе съ эстетической точки зрѣнія. Чѣмъ лучше въ своемъ родѣ болото, тѣмъ хуже оно въ эстетическомъ отношеніи. Не все превосходное въ своемъ родѣ прекрасно; потому что не всѣ роды предметовъ прекрасны. Опредѣленіе прекраснаго какъ полнаго соотвѣтствія отдѣльнаго предмета съ его идеею слишкомъ широко. Оно высказываетъ только, что въ тѣхъ разрядахъ предметовъ и явленій, которые могутъ достигать красоты, прекрасными кажутся лучшіе предметы и явленія; но не объясняетъ, почему самые разряды предметовъ и явленій раздѣ-

ляются на такіе, въ которыхъ является красота, и другіе, въ которыхъ мы не замѣчаемъ ничего прекраснаго.

Но съ тѣмъ вмѣстѣ оно и слишкомъ тѣсно. «Прекраснымъ кажется то, что кажетея полнымъ осуществленіемъ родовой идеи» значитъ также: «надобно, чтобы въ прекрасномъ существѣ было все, что только можетъ быть хорошаго въ существахъ этого рода; надобно, чтобы нельзя было найти ничего хорошаго въ другихъ существахъ того же рода, чего не было бы въ прекрасномъ предметѣ». Этого мы въ самомъ дѣлѣ и требуемъ отъ прекрасныхъ явленій и предметовъ въ тѣхъ царствахъ природы, гдѣ нѣтъ разнообразія типовъ одного и того же рода предметовъ. Такъ, напр., у дуба можетъ быть одинъ только характеръ красоты: онъ долженъ быть высокъ и густъ; эти качества всегда находятся въ прекрасномъ дубѣ, и ничего другаго хорошаго не найдется въ другихъ дубахъ. Но уже въ животныхъ является разнообразіе типовъ одной породы, какъ скоро дѣлаются они домашними. Еще больше такого разнообразія типовъ красоты въ человѣкѣ, и мы даже никакъ не можемъ представить себѣ, чтобы всѣ оттѣнки человѣческой красоты совмѣщались въ одномъ человѣкѣ.

Выраженіе: «прекраснымъ называется полное проявленіе идеи въ отдѣльномъ предметѣ» вовсе не опредѣленіе прекраснаго. Но въ немъ есть справедливая сторона — то, что «прекрасное» есть отдѣльный живой предметъ, а не отвлеченная мысль; есть и другой справедливый намекъ на свойство истинно художественныхъ произведеній искусства: они всегда имѣютъ содержаніемъ своимъ что-нибудь интересное вообще для человѣка, а не для одного художника (намекъ этотъ заключается въ томъ,

что идея—«нѣчто общее, дѣйствующее всегда и вездѣ»); отъ чего происходитъ это, увидимъ на своемъ мѣстѣ.

Совершенно другой смыслъ имѣетъ другое выраженіе, которое выставляютъ за тожественное съ первымъ: «прекрасное есть единство идеи и образа, полное сліяніе идеи съ образомъ»; это выраженіе говоритъ дѣйствительно о существенномъ признакѣ — только не идеи прекраснаго вообще, а того, что называется «мастерскимъ произведеніемъ» или художественнымъ произведеніемъ искусства: прекрасно будетъ произведеніе искусства дѣйствительно тогда только, когда художникъ передалъ въ произведеніи своемъ все то, что́ хотѣлъ передать. Конечно портретъ хорошъ только тогда, когда живописецъ съумѣлъ нарисовать совершенно того человѣка, котораго хотѣлъ нарисовать. Но «прекрасно нарисовать лицо» и «нарисовать прекрасное лицо» —двѣ совершенно различныя вещи. Объ этомъ качествѣ художественнаго произведенія прійдется говорить при опредѣленіи сущности искусства. Здѣсь же считаю неизлишнимъ замѣтить, что въ опредѣленіи красоты какъ единства идеи и образа, — въ этомъ опредѣленіи, имѣющемъ въ виду не прекрасное живой природы, а прекрасныя произведенія искусствъ, уже скрывается зародышъ или результатъ того направленія, по которому эстетика обыкновенно отдаетъ предпочтеніе прекрасному въ искусствѣ предъ прекраснымъ въ живой дѣйствительности.

Что же такое въ сущности прекрасное, если нельзя опредѣлить его какъ «единство идеи и образа» или какъ «полное проявленіе идеи въ отдѣльномъ предметѣ»?

Новое строится не такъ легко, какъ разрушается старое, и защищать не такъ легко, какъ нападать; потому очень можетъ быть, что мнѣніе о сущности пре-

краснаго, кажущееся мнѣ справедливымъ, не для всѣхъ покажется удовлетворительнымъ; но если эстетическія понятія, выводимыя изъ господствующихъ нынѣ воззрѣній на отношенія человѣческой мысли къ живой дѣйствительности, остались въ моемъ изложеніи еще неполны, односторонни, или шатки, то это, я надѣюсь, недостатки не самыхъ понятій, а только моего изложенія.

Ощущеніе, производимое въ человѣкѣ прекраснымъ,— свѣтлая радость, похожая на ту, какою наполняетъ насъ присутствіе милаго для насъ существа ([1]). Мы безкорыстно любимъ прекрасное, мы любуемся, радуемся на него, какъ радуемся на милаго намъ человѣка. Изъ этого слѣдуетъ, что въ прекрасномъ есть что-то милое, дорогое нашему сердцу. Но это «что-то» должно быть нѣчто чрезвычайно многообъемлющее, нѣчто способное принимать самыя разнообразныя формы, нѣчто чрезвычайно общее; потому что прекрасными кажутся намъ предметы чрезвычайно разнообразные, существа совершенно непохожія другъ на друга.

Самое общее изъ того, что мило человѣку, и самое милое ему на свѣтѣ — жизнь; ближайшимъ образомъ такая жизнь, какую хотѣлось бы ему вести, какую любитъ онъ; потомъ и всякая жизнь, потому что все-таки лучше жить, чѣмъ не жить: все живое уже по самой природѣ своей ужасается погибели, небытія и любитъ жизнь. И кажется, что опредѣленіе:

([1]) Я говорю о томъ, что прекрасно по своей сущности, а не по тому только, что прекрасно изображено искусствомъ; о прекрасныхъ предметахъ и явленіяхъ, а не о прекрасномъ ихъ изображеніи въ произведеніяхъ искусства: художественное произведеніе, пробуждая эстетическое наслажденіе своими художественными достоинствами, можетъ возбуждать тоску, даже отвращеніе сущностью изображаемаго.

«прекрасное есть жизнь»;

«прекрасно то существо, въ которомъ видимъ мы жизнь такою, какова должна быть она по нашимъ понятіямъ; прекрасенъ тотъ предметъ, который выказываетъ въ себѣ жизнь или напоминаетъ намъ о жизни»,—

кажется, что это опредѣленіе удовлетворительно объясняетъ всѣ случаи, возбуждающіе въ насъ чувство прекраснаго. Прослѣдимъ главныя проявленія прекраснаго въ различныхъ областяхъ дѣйствительности, чтобы провѣрить это.

«Хорошая жизнь», «жизнь, какъ она должна быть», у простаго народа состоитъ въ томъ, чтобы сытно ѣсть, жить въ хорошей избѣ, спать вдоволь; но вмѣстѣ съ этимъ у поселянина въ понятіи «жизнь» всегда заключается понятіе о работѣ: жить безъ работы нельзя; да и скучно было бы. Слѣдствіемъ жизни въ довольствѣ при большой работѣ, не доходящей однако до изнуренія силъ, у молодаго поселянина или сельской дѣвушки будетъ чрезвычайно свѣжій цвѣтъ лица и румянецъ во всю щеку — первое условіе красоты по простонароднымъ понятіямъ. Работая много, поэтому будучи крѣпка сложеніемъ, сельская дѣвушка при сытной пищѣ будетъ довольно плотна — это также необходимое условіе красавицы сельской: свѣтская «полувоздушная» красавица кажется поселянину рѣшительно «невзрачною», даже производитъ на него непріятное впечатлѣніе; потому что онъ привыкъ считать «худобу» слѣдствіемъ болѣзненности или «горькой доли». Но работа не дастъ разжирѣть: если сельская дѣвушка толста, это родъ болѣзненности, знакъ «рыхлаго» сложенія, и народъ считаетъ большую полноту недостаткомъ; у сельской красавицы не

можетъ быть маленькихъ ручекъ и ножекъ, потому что она много работаетъ — объ этихъ принадлежностяхъ красоты и не упоминается въ нашихъ пѣсняхъ. Однимъ словомъ, въ описаніяхъ красавицы въ народныхъ пѣсняхъ не найдется ни одного признака красоты, который не былъ бы выраженіемъ цвѣтущаго здоровья и равновѣсія силъ въ организмѣ, всегдашняго слѣдствія жизни въ довольствѣ при постоянной и нешуточной, но нечрезмѣрной работѣ. Совершенно другое дѣло свѣтская красавица: уже нѣсколько поколѣній предки ея жили не работая руками; при бездѣйственномъ образѣ жизни, крови льется въ оконечности мало; съ каждымъ новымъ поколѣніемъ мускулы рукъ и ногъ слабѣютъ, кости дѣлаются тоньше; необходимымъ слѣдствіемъ всего этого должны быть маленькія ручки и ножки — онѣ признакъ такой жизни, которая одна и кажется жизнью для высшихъ классовъ общества — жизни безъ физической работы; если у свѣтской женщины большія руки и ноги, это признакъ или того, что она дурно сложена, или того, что она не изъ старинной хорошей фамиліи. Поэтому же самому у свѣтской красавицы должны быть маленькія ушки. Мигрень, какъ извѣстно, интересная болѣзнь—и не безъ причины: отъ бездѣйствія кровь остается вся въ среднихъ органахъ, приливаетъ къ мозгу; нервная система и безъ того уже раздражительна отъ всеобщаго ослабленія въ организмѣ; неизбѣжное слѣдствіе всего этого — продолжительныя головныя боли и разнаго рода нервическія разстройства; что́ дѣлать, и болѣзнь интересна, чуть не завидна, когда она слѣдствіе того образа жизни, который намъ нравится. Здоровье, правда, никогда не можетъ потерять своей цѣны въ глазахъ человѣка; потому что и въ довольствѣ, и въ роскоши пло-

хо жить безъ здоровья—вслѣдствіе того румянецъ на щекахъ и цвѣтущая здоровьемъ свѣжесть продолжаютъ быть привлекательными и для свѣтскихъ людей; но болѣзненность, слабость, вялость, томность также имѣютъ въ глазахъ ихъ достоинство красоты, какъ скоро кажутся слѣдствіемъ роскошно – бездѣйственнаго образа жизни. Блѣдность, томность, болѣзненность имѣютъ еще другое значеніе для свѣтскихъ людей: если поселянинъ ищетъ отдыха, спокойствія, то люди образованнаго общества, у которыхъ матеріальной нужды и физической усталости не бываетъ, но которымъ зато часто бываетъ скучно отъ бездѣлья и отсутствія матеріальныхъ заботъ, ищутъ «сильныхъ ощущеній, волненій, страстей», которыми придается цвѣтъ, разнообразіе, увлекательность свѣтской жизни, безъ того монотонной и безцвѣтной. А отъ сильныхъ ощущеній, отъ пылкихъ страстей человѣкъ скоро изнашивается: какъ же не очароваться томностью, блѣдностью красавицы, если томность и блѣдность ея служатъ признакомъ, что она «много жила?»

Мила живая свѣжесть цвѣта,
Знакъ юныхъ дней;
Но блѣдный цвѣтъ, тоски примѣта,
Еще милѣй.

Но если увлеченіе блѣдною, болѣзненною красотою признакъ искусственной испорченности вкуса; то всякій истинно образованный человѣкъ чувствуетъ, что истинная жизнь—жизнь ума и сердца. Она отпечатлѣвается въ выраженіи лица, всего яснѣе въ глазахъ — потому выраженіе лица, о которомъ такъ мало говорится въ народныхъ пѣсняхъ, получаетъ огромное значеніе въ по-

нятіяхъ о красотѣ, господствующихъ между образованными людьми; и часто бываетъ, что человѣкъ кажется намъ прекрасенъ только потому, что у него прекрасные, выразительные глаза.

Я пересмотрѣлъ, сколько позволяло мѣсто, главныя принадлежности человѣческой красоты, и мнѣ кажется, что всѣ онѣ производятъ на насъ впечатлѣніе прекраснаго потому, что въ нихъ мы видимъ проявленіе жизни, какъ понимаемъ ее. Теперь надобно посмотрѣть противоположную сторону премета, разсмотрѣть, отчего человѣкъ бываетъ некрасивъ.

Причину некрасивости общей фигуры человѣка всякій укажетъ въ томъ, что человѣкъ, имѣющій дурную фигуру,—«дурно сложенъ». Мы очень хорошо знаемъ, что уродливость — слѣдствіе болѣзни или пагубныхъ случаевъ, отъ которыхъ особенно легко уродуется человѣкъ въ первое время развитія. Если жизнь и ея проявленія— красота, очень естественно, что болѣзнь и ея слѣдствія— безобразіе. Но человѣкъ дурно сложенный — также уродъ, только въ меньшей степени, и причины «дурнаго сложенія» тѣ же самыя, которыя производятъ уродливость, только слабѣе ихъ. Если человѣкъ родится горбатымъ— это слѣдствіе несчастныхъ обстоятельствъ, при которыхъ совершалось первое его развитіе; но сутуловатость та же горбатость, только въ меньшей степени, и должна происходить отъ тѣхъ же самыхъ причинъ. Вообще худо сложенный человѣкъ — до нѣкоторой степени искаженный человѣкъ; его фигура говоритъ намъ не о жизни, не о счастливомъ развитіи, а о тяжелыхъ сторонахъ развитія, о неблагопріятныхъ обстоятельствахъ. Отъ общаго очерка фигуры переходимъ къ лицу. Черты его бываютъ нехороши или сами по себѣ или по своему

выраженію. Въ лицѣ не нравится намъ «злое», «непріятное» выраженіе, потому, что злость — ядъ, отравляющій нашу жизнь. Но гораздо чаще лицо «некрасиво» не по выраженію, а по самымъ чертамъ: черты лица некрасивы бываютъ въ томъ случаѣ, когда лицевыя кости дурно организованы, когда хрящи и мускулы въ своемъ развитіи болѣе или менѣе носятъ отпечатокъ уродливости, т. е. когда первое развитіе человѣка совершалось въ неблагопріятныхъ обстоятельствахъ.

Совершенно излишне пускаться въ подробныя доказательства мысли, что красотою въ царствѣ животныхъ кажется человѣку то, въ чемъ выражается по человѣкообразнымъ понятіямъ жизнь свѣжая, полная здоровья и силъ. Въ млекопитающихъ животныхъ, организація которыхъ болѣе близкимъ образомъ сравнивается нашими глазами съ наружностью человѣка, прекраснымъ кажется человѣку округленность формъ, полнота и свѣжесть; кажется прекраснымъ граціозность движеній, потому что граціозными бываютъ движенія какого-нибудь существа тогда, когда оно «хорошо сложено», т. е. напоминаетъ человѣка хорошо сложеннаго, а не урода. Некрасивымъ кажется все «неуклюжее», то есть до нѣкоторой степени уродливое по нашимъ понятіямъ, вездѣ отъискивающимъ сходство съ человѣкомъ. Формы крокодила, ящерицы, черепахи напоминаютъ млекопитающихъ животныхъ, но въ уродливомъ, искаженномъ, нелѣпомъ видѣ; потому ящерица, черепаха отвратительны. Въ лягушкѣ къ непріятности формы присоединяется еще то, что это животное покрыто холодною слизью, какою бываетъ покрытъ трупъ; отъ того лягушка дѣлается еще отвратительнѣе.

Не нужно подробно говорить и о томъ, что въ рас—

теніяхъ намъ нравится свѣжесть цвѣта и роскошность, богатство формъ, обнаруживающія богатую силами, свѣжую жизнь. Увядающее растеніе нехорошо; растеніе, въ которомъ мало жизненныхъ соковъ, нехорошо.

Кромѣ того шумъ и движеніе животныхъ напоминаютъ намъ шумъ и движеніе человѣческой жизни; до нѣкоторой степени напоминаютъ о ней шелестъ растеній, качанье ихъ вѣтвей, вѣчно колеблющіеся листочки ихъ — вотъ другой источникъ красоты для насъ въ растительномъ и животномъ царствѣ; пейзажъ прекрасенъ тогда, когда оживленъ.

Проводить въ подробности по различнымъ царствамъ природы мысль, что прекрасное есть жизнь и, ближайшимъ образомъ, жизнь, напоминающая о человѣкѣ и о человѣческой жизни, я считаю излишнимъ потому, что есть уже нѣсколько курсовъ эстетики, нечуждыхъ мысли, что красоту въ природѣ составляетъ то, что напоминаетъ человѣка (или выражаясь ихъ терминологіею, предвозвѣщаетъ личность), утверждающихъ, что прекрасное въ природѣ имѣетъ значеніе прекраснаго только какъ намекъ на человѣка; потому, показавъ, что прекрасное въ человѣкѣ — жизнь, не нужно и доказывать, что прекрасное во всѣхъ остальныхъ областяхъ дѣйствительности, которое становится въ глазахъ человѣка прекраснымъ только потому, что служитъ намекомъ на прекрасное въ человѣкѣ и его жизни, также есть жизнь.

Но нельзя не прибавить, что вообще на природу смотритъ человѣкъ глазами владѣльца, и на землѣ прекраснымъ кажется ему также то, съ чѣмъ связано счастіе, довольство человѣческой жизни. Солнце и дневной свѣтъ очаровательно прекрасны между прочимъ потому, что въ нихъ источникъ всей жизни въ природѣ, и потому,

что дневной свѣтъ благотворно дѣйствуетъ прямо на жизненныя отправленія человѣка, возвышая въ немъ органическую дѣятельность, а чрезъ то благотворно дѣйствуетъ даже на расположеніе нашего духа.

Можно вообще сказать, что, читая въ новѣйшихъ эстетикахъ мѣста, гдѣ перечисляются различные виды и качества прекраснаго въ дѣйствительности, приходишь къ мысли, что, сознательно поставляя красоту въ полнотѣ проявленія идеи, безсознательно принимаютъ ихъ авторы, что полнота жизни и красота въ дѣйствительности тожественны. И нетолько эта мысль кажется лежащею безсознательно въ основаніи взгляда ихъ на прекрасное въ природѣ, но и въ самомъ развитіи общей идеи прекраснаго слово «жизнь» попадается въ новѣйшихъ эстетическихъ сочиненіяхъ такъ часто, что наконецъ можно спросить, есть ли существенное различіе между нашимъ опредѣленіемъ: «прекрасное есть жизнь» и обыкновеннымъ опредѣленіемъ: «прекрасное есть единство идеи и образа»? Такой вопросъ рождается тѣмъ естественнѣе, что подъ «идеею» въ новѣйшей эстетикѣ понимается «общее понятіе, какъ оно опредѣляется всѣми подробностями своего дѣйствительнаго существованія», и потому между понятіемъ идеи и понятіемъ жизни (или, точнѣе, понятіемъ жизненной силы) есть прямая связь. Не есть ли предлагаемое нами опредѣленіе только переложеніе на обыкновенный языкъ того, что высказывается въ господствующемъ опредѣленіи терминологіею спекулятивной философіи?

Мы увидимъ, что есть существенная разница между тѣмъ и другимъ способомъ понимать прекрасное. Опредѣляя прекрасное какъ полное проявленіе идеи въ отдѣльномъ существѣ, мы необходимо прійдемъ къ выво-

ду: «прекрасное въ дѣйствительности только призракъ, влагаемый въ нее нашею фантазіею»; изъ этого будетъ слѣдовать, что «собственно говоря, прекрасное создается нашею фантазіею, а въ дѣйствительности (или говоря языкомъ спекулятивной философіи: въ природѣ) истинно прекраснаго нѣтъ»; изъ того, что въ природѣ нѣтъ истинно прекраснаго, будетъ слѣдовать, что «искусство имѣетъ своимъ источникомъ стремленіе человѣка восполнить недостатки прекраснаго въ объективной дѣйствительности», и что «прекрасное, создаваемое искусствомъ, выше прекраснаго въ объективной дѣйствительности» — всѣ эти мысли составляютъ сущность господствующихъ нынѣ эстетическихъ понятій и занимаютъ столь важное мѣсто въ системѣ ихъ не случайно, а по строгому логическому развитію основнаго понятія о прекрасномъ.

Напротивъ того, изъ опредѣленія: «прекрасное есть жизнь» будетъ слѣдовать, что истинная, высочайшая красота есть именно красота встрѣчаемая человѣкомъ въ мірѣ дѣйствительности, а не красота создаваемая искусствомъ; происхожденіе искусства должно быть при такомъ воззрѣніи на красоту въ дѣйствительности объясняемо изъ совершенно другаго источника; послѣ того и существенное значеніе искусства явится совершенно въ другомъ свѣтѣ.

Итакъ должно сказать, что новое понятіе о сущности прекраснаго, будучи выводомъ изъ такихъ общихъ воззрѣній на отношенія дѣйствительнаго міра къ воображаемому, которыя совершенно различны отъ господствовавшихъ прежде въ наукѣ, приводя къ эстетической системѣ, также существенно различающейся отъ системъ господствовавшихъ въ послѣднее время, и само существенно различно отъ прежнихъ понятій о сущности прекра-

снаго. Но съ тѣмъ вмѣстѣ оно представляется какъ ихъ необходимое дальнѣйшее развитіе. Существенное различіе между господствующею и предлагаемою эстетическими системами будемъ видѣть постоянно; чтобы указать на точку тѣснаго родства между ними, скажемъ, что новое воззрѣніе объясняетъ важнѣйшіе эстетическіе факты, которые выставлялись на видъ въ прежней системѣ. Такъ напримѣръ, изъ опредѣленія «прекрасное есть жизнь», становится понятно, почему въ области прекраснаго нѣтъ отвлеченныхъ мыслей, а есть только индивидуальныя существа—жизнь мы видимъ только въ дѣйствительныхъ, живыхъ существахъ, а отвлеченныя, общія мысли не входятъ въ область жизни.

Что касается существеннаго различія прежняго и предлагаемаго нами понятія о прекрасномъ, оно обнаруживается, какъ мы сказали, на каждомъ шагу; первое доказательство этого представляется намъ въ понятіяхъ объ отношеніи къ прекрасному возвышеннаго и комическаго, которыя въ господствующей эстетической системѣ признаются соподчиненными видоизмѣненіями прекраснаго, проистекающими отъ различнаго отношенія между двумя его факторами, идеею и образомъ. Въ господствующей системѣ эстетическихъ понятій чистое единство идеи и образа есть то, что называется собственно прекраснымъ; но не всегда бываетъ равновѣсіе между образомъ и идеею: иногда идея беретъ перевѣсъ надъ образомъ и, являясь намъ въ своей всеобщности, безконечности, переноситъ насъ въ область абсолютной идеи, въ область безконечнаго—это называется возвышеннымъ (das Erhabene); иногда образъ подавляетъ, искажаетъ идею—это называетея комическимъ (das Komische).

Подвергнувъ критикѣ коренное понятіе, мы должны

подвергнуть ей и вытекающія изъ него воззрѣнія, должны изслѣдовать сущность возвышеннаго и комическаго и ихъ отношенія къ прекрасному.

Господствующая эстетическая система даетъ намъ два опредѣленія возвышеннаго, какъ давала два опредѣленія прекраснаго. «Возвышенное есть перевѣсъ идеи надъ формою» и «возвышенное есть проявленіе абсолютнаго». Въ сущности эти два опредѣленія совершенно различны, какъ существенно различными найдены были нами и два опредѣленія прекраснаго, представляемыя господствующею системою; въ самомъ дѣлѣ, перевѣсъ идеи надъ формою производитъ не собственно понятіе возвышеннаго, а понятіе «туманнаго, неопредѣленнаго» и понятіе «безобразнаго» (das Hässliche); между тѣмъ, какъ формула: «возвышенное есть то, что пробуждаетъ въ насъ (или, употребляя терминологію спекулятивной философіи: что проявляетъ въ себѣ) идею безконечнаго» остается опредѣленіемъ собственно возвышеннаго. Потому каждое изъ нихъ должно разсмотрѣть особенно.

Очень легко показать неприложимость къ возвышенному опредѣленія: «возвышенное есть перевѣсъ идеи надъ образомъ», послѣ того какъ самъ Фишеръ, его принимающій, сдѣлалъ это, объяснивъ, что отъ перевѣса идеи надъ образомъ (выражая ту же мысль обыкновеннымъ языкомъ: отъ превозможенія силы, проявляющейся въ предметѣ, надъ всѣми стѣсняющими ее силами, или, въ природѣ органической, надъ законами организма, ее проявляющаго) происходитъ безобразное или неопредѣленное («безóбразное» сказалъ бы я, еслибъ не боялся впасть въ игру словъ, сопоставляя безóбразное и безобрáзное). Оба эти понятія совершенно различны отъ понятія возвышеннаго. Правда, безобразное бы-

ваетъ возвышеннымъ, когда оно ужасно; правда, туманная неопредѣленность усиливаетъ впечатлѣніе возвышеннаго, производимое ужаснымъ или огромнымъ; но безобразное, если оно не страшно, бываетъ просто отвратительно или некрасиво; туманное, неопредѣленное не производитъ никакого эстетическаго дѣйствія, если не огромно или не ужасно. Безобразіемъ или туманною неопредѣленностью характеризуются не всѣ роды возвышеннаго; безобразное или неопредѣленное не всегда имѣетъ характеръ возвышеннаго. Очевидно, что эти понятія различны отъ понятія возвышеннаго. «Перевѣсъ идеи надъ формою», говоря строго, относится къ тому роду событій въ мірѣ нравственномъ и явленій въ мірѣ матеріальномъ, когда предметъ разрушается отъ избытка собственныхъ силъ; неоспоримо, что эти явленія часто имѣютъ характеръ чрезвычайно возвышенный; но только тогда, когда сила, разрушающая сосудъ, ее заключающій, уже имѣетъ характеръ возвышенности, или предметъ, ею разрушаемый, уже кажется намъ возвышеннымъ, независимо отъ своей погибели собственною силою. Иначе о возвышенномъ не будетъ и рѣчи. Когда ніагарскій водопадъ, сокрушивъ скалу, его образующую, уничтожится напоромъ собственныхъ силъ; когда Александръ Македонскій погибаетъ отъ избытка собственной энергіи, когда Римъ падаетъ собственной тяжестью, это явленія возвышенныя; но потому, что ніагарскій водопадъ, Римская Имперія, личность Александра Македонскаго сами по себѣ уже принадлежатъ области возвышеннаго; какова жизнь, такова и смерть, какова дѣятельность, таково и паденіе. Тайна возвышенности здѣсь не въ «перевѣсѣ идеи надъ явленіемъ», а въ характерѣ самаго явленія; только отъ величія сокрушающагося

явленія заимствуетъ свою возвышенность и его сокрушеніе. Само по себѣ изчезновеніе отъ перевѣса внутренней силы надъ ея временнымъ проявленіемъ не есть еще критеріумъ возвышеннаго. Яснѣе всего «перевѣсъ идеи надъ формою» высказывается въ томъ явленіи, когда зародышъ листа, разростаясь, разрываетъ оболочку почки, его родившей: но это явленіе рѣшительно не относится къ разряду возвышенныхъ. «Перевѣсомъ идеи надъ формою», погибелью самого предмета отъ избытка развивающихся въ немъ силъ, отличается такъ называемая отрицательная форма возвышеннаго отъ положительной. Справедливо, что возвышенное отрицательное выше возвышеннаго положительнаго; потому надобно согласиться, что «перевѣсомъ идеи надъ формою» усиливается эффектъ возвышеннаго, какъ можетъ онъ усиливаться многими другими обстоятельствами, напр. уединенностью возвышеннаго явленія (пирамида въ открытой степи величественнѣе, нежели была бы среди другихъ громадныхъ построекъ; среди высокихъ холмовъ ея величіе исчезло бы); но усиливающее эффектъ обстоятельство не есть еще источникъ самаго эффекта; притомъ перевѣса идеи надъ образомъ, силы надъ явленіемъ, очень часто не бываетъ въ положительномъ возвышенномъ. Примѣры этого могутъ быть во множествѣ отъисканы въ каждомъ курсѣ эстетики.

Переходимъ къ другому опредѣленію возвышеннаго: «возвышенное есть проявленіе идеи безконечнаго», или выражая эту философскую формулу обыкновеннымъ языкомъ: «возвышенное есть то, что возбуждаетъ въ насъ идею безконечнаго». Самый бѣглый взглядъ на трактатъ о возвышенномъ въ новѣйшихъ эстетикахъ убѣждаетъ насъ, что это опредѣленіе возвышеннаго лежитъ въ сущ-

ности господствующихъ понятій о немъ. Мало того; мысль, что возвышенными явленіями возбуждается въ человѣкѣ предчувствіе безконечнаго, господствуетъ и въ понятіяхъ людей, чуждыхъ строгой наукѣ; рѣдко можно найти сочиненіе, въ которомъ не высказывалась бы она, какъ скоро представляется поводъ, хотя самый отдаленный; почти въ каждомъ описаніи величественнаго пейзажа, въ каждомъ разсказѣ о какомъ-нибудь ужасномъ событіи найдется подобное отступленіе или примѣненіе. Потому на мысль о возбужденіи величественнымъ идеи абсолютнаго должно обратить больше вниманія, нежели на предъидущее понятіе о перевѣсѣ въ немъ идеи надъ образомъ, критику котораго было достаточно ограничить нѣсколькими словами.

Къ сожалѣнію, здѣсь не мѣсто подвергать анализу идею «абсолюта» или безконечнаго и показывать настоящее значеніе абсолютнаго въ области метафизическихъ понятій; тогда только, когда мы поймемъ это значеніе, представится намъ вся неосновательность пониманія подъ возвышеннымъ безконечнаго. Но и не пускаясь въ метафизическія преиія, мы можемъ увидѣть изъ фактовъ, что идея безконечнаго, какъ бы ни понимать ее, не всегда, или лучше сказать почти никогда, не связана съ идеею возвышеннаго. Строго и безпристрастно наблюдая за тѣмъ, что происходитъ въ насъ, когда мы созерцаемъ возвышенное, мы убѣдимся, что 1) возвышеннымъ представляется намъ самый предметъ, а не какія-нибудь вызываемыя этимъ предметомъ мысли; такъ, напр., величественъ самъ по себѣ Казбекъ, величественно само по себѣ море, величественна сама по себѣ личность Цезаря или Катона. Конечно, при созерцаніи возвышеннаго предмета могутъ пробуждаться въ насъ раз-

личнаго рода мысли, усиливающія впечатлѣніе, имъ на насъ производимое; но возбуждаются онѣ или нѣтъ, дѣло случая, независимо отъ котораго предметъ остается возвышеннымъ: мысли и воспоминанія, усиливающія ощущеніе, рождаются при всякомъ ощущеніи, но онѣ уже слѣдствіе, а не причина первоначальнаго ощущенія; и если, задумавшись надъ подвигомъ Муція Сцеволы, я дохожу до мысли: «да, безгранична сила патріотизма», то мысль эта только слѣдствіе впечатлѣнія, произведеннаго наме ня независимо отъ нея самымъ поступкомъ Муція Сцеволы, а не причина этого впечатлѣнія; точно также, мысль: «нѣтъ ничего на землѣ прекраснѣе человѣка», которая можетъ пробудиться во мнѣ, когда я задумаюсь, глядя на изображеніе прекраснаго лица, не причина того, что я восхищаюсь имъ, какъ прекраснымъ, а слѣдствіе того, что оно уже прежде нея, независимо отъ нея кажется мнѣ прекрасно. И потому еслибы даже согласиться, что созерцаніе возвышеннаго всегда ведетъ къ идеѣ безконечнаго, то возвышенное, порождающее такую мысль, а не порождаемое ею, должно имѣть причину своего дѣйствія на насъ не въ ней, а въ чемъ-нибудь другомъ. Но разсматривая свое представленіе о возвышенномъ предметѣ, мы открываемъ, что 2) очень часто предметъ кажется намъ возвышенъ, не переставая въ тоже время казаться далеко не безпредѣльнымъ и оставаясь въ рѣшительной противоположности съ идеею безграничности. Такъ Монбланъ или Казбекъ—возвышенный, величественный предметъ; но никто изъ насъ не думаетъ, въ противорѣчіе собственнымъ глазамъ, видѣть въ немъ безграничное или неизмѣримо великое. Море кажется безпредѣльнымъ, когда не видно береговъ; но всѣ эстетики утверждаютъ (и совершенно справедливо),

что море кажется гораздо величественнѣе, когда видѣнъ берегъ, нежели тогда, когда береговъ не видно. Вотъ фактъ, обнаруживающій, что идея возвышеннаго не только не порождается идеею безграничнаго, но даже можетъ быть (и часто бываетъ) въ противорѣчіи съ нею, что условіе безграничности можетъ быть невыгодно для впечатлѣнія, производимаго возвышеннымъ. Идемъ далѣе, пересматривая рядъ величественныхъ явленій по мѣрѣ возрастанія эффекта, ими производимаго на чувство возвышеннаго. Гроза одно изъ величественнѣйшихъ явленій въ природѣ; но необходимо имѣть слишкомъ восторженное воображеніе, чтобы видѣть какую бы то ни было связь между грозою и безконечностью. Во время грозы, мы восхищаемся, думая при этомъ только о самой грозѣ. «Но во время грозы человѣкъ чувствуетъ собственную ничтожность предъ силами природы, силы природы кажутся ему безмѣрно превышающими его силы». Что силы грозы кажутся намъ чрезвычайно превышающими наши собственныя силы, это правда; но если явленіе представляется непреоборимымъ для человѣка, изъ этого еще не слѣдуетъ, чтобы оно казалось намъ неизмѣримо, безконечно могущественнымъ. Напротивъ, человѣкъ, смотря на грозу, очень хорошо помнитъ, что она безсильна надъ землею, что первый ничтожный холмъ непоколебимо отразитъ весь напоръ урагана, всѣ удары молніи. Правда, ударъ молніи можетъ убить человѣка; но чтожъ изъ того? не эта мысль причиною, что гроза кажется мнѣ величественною. Когда я смотрю на то, какъ вертятся крылья вѣтряной мельницы, я также очень хорошо знаю, что, задѣвъ меня, мельничное крыло переломитъ меня, какъ щепку, я «сознаю ничтожность своихъ силъ предъ силою» мельничнаго крыла; а меж-

ду тѣмъ едвали въ комъ-нибудь взглядъ на вертящуюся вѣтряную мельницу возбуждалъ ощущеніе возвышеннаго. «Но здѣсь не пробуждается во мнѣ опасеніе за себя; я знаю, что мельничное крыло не зацѣпитъ меня; во мнѣ нѣтъ чувства ужаса, какое пробуждается грозою»—справедливо; но этимъ говорится уже совершенно не то, что говорилось прежде; этимъ говорится: «возвышенное есть ужасное, грозное». Посмотримъ на это опредѣленіе «возвышеннаго силъ природы», которое въ самомъ дѣлѣ находимъ въ эстетикахъ. Ужасное очень часто бываетъ возвышеннымъ, это правда; но не всегда оно бываетъ возвышеннымъ: гремучая змѣя, скорпіонъ, тарантулъ ужаснѣе льва; но они отвратительно-ужасны, а не возвышенно-ужасны. Чувство ужаса можетъ усиливать ощущеніе возвышеннаго, но ужасъ и возвышенность — два совершенно различныя понятія. Идемъ однако далѣе по ряду величественныхъ явленій. Въ природѣ мы не видѣли ничего, прямо говорящаго о безграничности; противъ заключенія, выводимаго отсюда, можно замѣтить, что «истинно возвышенное не въ природѣ, а въ самомъ человѣкѣ»; согласимся, хотя и въ природѣ много истинно возвышеннаго. Но почему же «возвышенна» кажется намъ «безграничная» любовь или порывъ «всесокрушающаго» гнѣва? неужели потому, что сила этихъ стремленій «неодолима», «пробуждаетъ идею безконечнаго своею неодолимостью»? Если такъ, то гораздо неодолимѣе потребность спать: самый страстный любовникъ едвали можетъ пробыть безъ сна четверо сутокъ; гораздо неодолимѣе потребности «любить» потребность ѣсть и пить: это истинно безграничная потребность, потому что нѣтъ человѣка, не признающаго силы ея, между тѣмъ какъ о любви очень многіе не

имѣютъ и понятія; изъ-за этой потребности совершается гораздо больше и гораздо труднѣйшихъ подвиговъ, нежели отъ «всесильнаго» могущества любви. Почему же мысль о ѣдѣ и питьѣ не возвышенна, а идея любви возвышенна? Непреоборимость не есть еще возвышенность; безграничность и безконечность вовсе не связаны съ идеею величественнаго.

Едвали можно послѣ этого раздѣлять мысль, что «возвышенное есть перевѣсъ идеи надъ формою», или что «сущность возвышеннаго состоитъ въ пробужденіи идеи безконечнаго». Въ чемъ же состоитъ она? Очень простое опредѣленіе возвышеннаго будетъ, кажется, вполнѣ обнимать и достаточно объяснять всѣ явленія, относящіяся къ его области.

«Возвышенное есть то, что гораздо больше всего, съ чѣмъ сравнивается нами».— «Возвышенный предметъ— предметъ, много превосходящій своимъ размѣромъ предметы, съ которыми сравнивается нами; возвышенно явленіе, которое гораздо сильнѣе другихъ явленій, съ которыми сравнивается нами».

Монбланъ и Казбекъ величественныя горы, потому что гораздо огромнѣе дюжинныхъ горъ и пригорковъ, которые мы привыкли видѣть; «величественный» лѣсъ въ двадцать разъ выше нашихъ яблонь, акацій и въ тысячу разъ огромнѣе нашихъ садовъ и рощъ; Волга гораздо шире Тверцы или Клязьмы; гладкая площадь моря гораздо обширнѣе площади прудовъ и маленькихъ озеръ, которыя безпрестанно попадаются путешественнику; волны моря гораздо выше волнъ этихъ озеръ, потому буря на морѣ возвышенное явленіе, хотя бы никому не угрожала опасностью; свирѣпый вѣтеръ во время грозы во сто разъ сильнѣе обыкновеннаго вѣтра,

шумъ и ревъ его гораздо сильнѣе шума и свиста, производимаго обыкновеннымъ крѣпкимъ вѣтромъ; во время грозы гораздо темнѣе, нежели въ обыкновенное время, темнота доходитъ до черноты; молнія ослѣпительнѣе всякаго свѣта — все это дѣлаетъ грозу возвышеннымъ явленіемъ. Любовь гораздо сильнѣе нашихъ ежедневныхъ мелочныхъ разсчетовъ и побужденій; гнѣвъ, ревность, всякая вообще страсть также гораздо сильнѣе ихъ—потому страсть возвышенное явленіе. Юлій Цезарь, Отелло, Дездемона, Офелія возвышенныя личности; потому что Юлій Цезарь, какъ полководецъ и государственный человѣкъ далеко выше всѣхъ полководцевъ и государственныхъ людей своего времени; Отелло любитъ и ревнуетъ гораздо сильнѣе дюжинныхъ людей; Дездемона и Офелія любятъ и страдаютъ съ такою полною преданностью, способность къ которой найдется далеко не во всякой женщинѣ. «Гораздо больше, гораздо сильнѣе»— вотъ отличительная черта возвышеннаго.

Надобно прибавить, что вмѣсто термина «возвышенное» (das Erhabene) было бы гораздо проще, характеристичнѣе и лучше говорить «великое» (das Grosse). Юлій Цезарь, Марій не «возвышенные», а «великіе» характеры. Нравственная возвышенность только одинъ частный родъ величія вообще.

Просмотрѣвъ лучшіе курсы эстетики, легко убѣдиться, что въ нашемъ краткомъ обзорѣ подведены подъ принимаемое нами понятіе возвышеннаго или великаго всѣ его главныя видоизмѣненія. Остается показать, какъ принимаемое нами воззрѣніе на сущность возвышеннаго относится къ подобнымъ мыслямъ, высказаннымъ въ извѣстныхъ нынѣ курсахъ эстетики.

О томъ, что «возвышенность» слѣдствіе превосходства надъ окружающимъ, говорится у Канта, и въ слѣдъ за нимъ у позднѣйшихъ эстетиковъ: «мы сравниваемъ, говорятъ они, возвышенное въ пространствѣ съ окружающими его предметами; для этого на возвышенномъ предметѣ должны быть легкія подраздѣленія, дающія возможность, сравнивая, считать, во сколько разъ онъ больше окружающихъ его предметовъ, во сколько разъ, напр., гора больше дерева, растущаго на ней. Счетъ такъ длиненъ, что не дошедши до конца, мы уже теряемся въ немъ; окончивъ его, должны опять начинать, потому что не могли сосчитать, и считаемъ опять безъуспѣшно. Такимъ образомъ намъ кажется наконецъ, что гора неизмѣримо велика, безконечно велика».—«Сравненіе съ окружающими предметами необходимо для того, чтобы предметъ казался возвышеннымъ»,—мысль очень близкая къ принимаемому нами воззрѣнію на основной признакъ возвышеннаго. Но обыкновенно она прилагается только въ возвышенному въ пространствѣ, между тѣмъ какъ ее должно одинаково проводить по всѣмъ родамъ возвышеннаго; обыкновенно говорятъ: «возвышенное состоитъ въ превозможеніи идеи надъ формою, и это превозможеніе на низшихъ степеняхъ возвышеннаго узнается сравненіемъ предмета по величинѣ съ окружающими предметами»; намъ кажется, что должно говорить: «превосходство великаго (или возвышеннаго) надъ мелкимъ и дюжиннымъ состоитъ въ гораздо бо́льшей величинѣ (возвышенное въ пространствѣ или во времени) или въ гораздо бо́льшей силѣ (возвышенное силъ природы и возвышенное въ человѣкѣ)». Изъ второстепеннаго и частнаго признака возвышенности сравненіе и превосходство по великости должно быть возве-

дено въ главную и общую мысль при опредѣленіи возвышеннаго.

Такимъ образомъ принимаемое нами понятіе возвышеннаго точно такъ же относится къ обыкновенному опредѣленію его, какъ наше понятіе о сущности прекраснаго къ прежнему взгляду — въ обоихъ случаяхъ возводится на степень общаго и существеннаго начала то, что прежде считалось частнымъ и второстепеннымъ признакомъ, было закрываемо отъ вниманія другими понятіями, которыя мы отбрасываемъ, какъ побочныя. Вслѣдствіе измѣненія точки зрѣнія и возвышенное, подобно прекрасному, представляется намъ какъ явленіе болѣе самостоятельное и однакоже болѣе близкое человѣку, нежели представлялось. Съ тѣмъ вмѣстѣ наше воззрѣніе на сущность возвышеннаго признаетъ его фактическую реальность, между тѣмъ какъ обыкновенно полагаютъ, будто-бы возвышенное въ дѣйствительности только кажется возвышеннымъ отъ вмѣшательства нашей фантазіи, расширяющей до безграничности объемъ или силу возвышеннаго предмета или явленія. И дѣйствительно, если возвышенное существенно есть безконечное, то возвышеннаго нѣтъ въ мірѣ, доступномъ нашимъ чувствамъ и нашему уму.

Но если по опредѣленіямъ прекраснаго и возвышеннаго, нами принимаемымъ, прекрасному и возвышенному придается независимость отъ фантазіи; то съ другой стороны этими опредѣленіями выставляется на первый планъ отношеніе къ человѣку вообще и къ его понятіямъ тѣхъ предметовъ и явленій, которыя находитъ человѣкъ прекрасными и возвышенными: прекрасное то, въ чемъ мы видимъ жизнь такъ, какъ мы понимаемъ и желаемъ ея, какъ она радуетъ насъ; великое то, что

гораздо выше предметовъ, съ которыми сравниваемъ его мы. Изъ обыкновенныхъ опредѣленій напротивъ, по странному противорѣчію, слѣдуетъ: прекрасное и великое вносятся въ дѣйствительность человѣческимъ взглядомъ на вещи, создаются человѣкомъ, но не имѣютъ никакой связи съ понятіями человѣка, съ его взглядомъ на вещи. Ясно также, что опредѣленіями прекраснаго и возвышеннаго, которыя кажутся намъ справедливыми, разрушается непосредственная связь этихъ понятій, подчиняемыхъ одно другому опредѣленіями: «прекрасное есть равновѣсіе идеи и образа», «возвышенное есть перевѣсъ идеи надъ образомъ». Въ самомъ дѣлѣ, принимая опредѣленіе: «прекрасное есть жизнь», «возвышенное есть то, что гораздо больше всего близкаго или подобнаго», мы должны будемъ сказать, что прекрасное и возвышенное—совершенно различныя понятія, неподчиненныя другъ другу и соподчиненныя только одному общему понятію, очень далекому отъ такъ называемыхъ эстетическихъ понятій: «интересное».

Потому, если эстетика — наука о прекрасномъ по содержанію, то она не имѣетъ права говорить о возвышенномъ, какъ не имѣетъ права говорить о добромъ, истинномъ и т. д. Если же понимать подъ эстетикою науку объ искусствѣ, то конечно она должна говорить о возвышенномъ; потому что возвышенное входитъ въ область искусства.

Но, говоря о возвышенномъ, до сихъ поръ мы не касались трагическаго, которое обыкновенно признаютъ высшимъ, глубочайшимъ родомъ возвышеннаго. Господствующія нынѣ въ наукѣ понятія о трагическомъ играютъ очень важную роль нетолько въ эстетикѣ, но и во многихъ другихъ наукахъ (напр., въ исторіи), даже

сливаются съ обиходными понятіями о жизни. Поэтому я считаю неизлишнимъ довольно подробно изложить ихъ, чтобы дать основаніе своей критикѣ. Въ изложеніи буду я строго слѣдовать Фишеру, котораго эстетика нынѣ считается наилучшею въ Германіи.

«Субъектъ по своей природѣ существо дѣятельное. Дѣйствуя, онъ переноситъ во внѣшній міръ свою волю и тѣмъ самымъ приходитъ въ столкновеніе съ закономъ необходимости, владычествующимъ во внѣшнемъ мірѣ. Но дѣйствіе субъекта необходимо запечатлѣно индивидуальною ограниченностью и потому нарушаетъ абсолютное единство объективной связи міра. Это оскорбленіе есть вина (die Schuld), и отзывается въ субъектѣ тѣмъ, что связанный узами единства внѣшній міръ весь какъ одно цѣлое взволновывается дѣйствіемъ субъекта, и чрезъ это отдѣльный поступокъ субъекта влечетъ за собою необозримый и непредусмотримый рядъ послѣдствій, въ которыхъ субъектъ уже не узнаетъ своего поступка и своей воли; тѣмъ не менѣе онъ долженъ признавать необходимую связь всѣхъ этихъ послѣдующихъ явленій со своимъ поступкомъ и чувствовать себя въ отвѣтственности за нихъ. Отвѣтственность за то, чего не хотѣлъ, и что однако сдѣлалъ субъектъ, имѣетъ для него послѣдствіемъ страданіе,—т. е. выраженіе противодѣйствія отъ нарушеннаго хода вещей во внѣшнемъ мірѣ нарушившему ихъ дѣйствію. Необходимость этого противодѣйствія и страданія усиливается тѣмъ, что угрожаемый субъектъ предвидитъ послѣдствія, предвидитъ зло себѣ, но подвергается ему чрезъ тѣ самыя средства, которыми хотѣлъ избѣжать его. Страданіе можетъ усилиться до погибели субъекта и его дѣла. Но дѣло субъекта погибаетъ только повидимому, погибаетъ не совершенно:

объективный рядъ послѣдствій переживаетъ погибель субъекта и, мало по малу сливаясь съ всеобщимъ единствомъ, очищается отъ своей индивидуальной ограниченности, полученной отъ субъекта. Если субъектъ, погибая, усвояетъ себѣ это сознаніе правдивости своего страданія и того, что дѣло его не погибаетъ, а очищается и торжествуетъ его погибелью, то примиреніе полно, и самъ субъектъ просвѣтленнымъ образомъ переживаетъ себя въ своемъ очищающемся и торжествующемъ дѣлѣ. Все это движеніе называется судьбою или «трагическимъ». Трагическое бываетъ различныхъ родовъ. Первая форма его та, когда субъектъ является не фактически, а только въ возможности виновнымъ, и когда поэтому сила, его губящая, является слѣпою силою природы, которая на отдѣльномъ субъектѣ, отличающемся болѣе внѣшнимъ блескомъ богатства и т. п., нежели внутренними достоинствами, показываетъ примѣръ, что индивидуальное должно погибнуть потому, что оно индивидуальное. Погибель субъекта исходитъ здѣсь не отъ нравственнаго закона, а отъ случая, который однако находитъ себѣ объясненіе и оправданіе въ примиряющей мысли, что смерть—всеобщая необходимость. Въ трагическомъ простой вины (die einfache Schuld) возможность вины переходитъ въ дѣйствительную вину. Но вина лежитъ не въ необходимомъ объективномъ противорѣчіи, а въ какой-нибудь запутанности, связанной съ дѣйствіемъ субъекта. Вина эта нарушаетъ въ чемъ-нибудь нравственную цѣлость міра. Чрезъ нее страдаютъ другіе субъекты, и, такъ какъ вина здѣсь на одной сторонѣ, то сначала кажется, что они страдаютъ невинно. Но въ такомъ случаѣ субъекты были бы чистымъ объектомъ для другаго субъекта, что противорѣчитъ значенію субъективности.

Потому они должны открыть въ себѣ слабую сторону какою-нибудь ошибкою, находящеюся въ связи съ ихъ сильными сторонами, и погибать чрезъ эту слабую сторону; страданіе главнаго субъекта, какъ обратная сторона его поступка, истекаетъ силою оскорбленнаго нравственнаго порядка изъ самой вины. Орудіемъ наказанія могутъ быть или оскорбленные субъекты или самъ преступникъ, сознающій свою вину. Наконецъ высшая форма трагическаго — трагическое нравственнаго столкновенія. Общій нравственный законъ дробится на частныя требованія, которыя часто могутъ находиться въ противоположности между собою, такъ что, удовлетворяя одному, человѣкъ необходимо оскорбляетъ другое. Борьба эта, истекающая изъ внутренней необходимости, а не изъ случайностей, можетъ оставаться внутреннею борьбою въ сердцѣ одного человѣка. Такова борьба въ сердцѣ Антигоны у Софокла. Но какъ искусство олицетворяетъ все въ отдѣльныхъ образахъ, то обыкновенно борьба двухъ требованій нравственнаго закона представляется въ искусствѣ борьбою двухъ лицъ. Одно изъ двухъ противорѣчащихъ стремленій справедливѣе и потому сильнѣе другаго; оно сначала побѣждаетъ все, ему сопротивляющееся, и тѣмъ самымъ становится уже несправедливо, подавляя справедливое право противоположнаго стремленія. Теперь справедливость на сторонѣ, которая сначала была побѣждена, и стремленіе, въ сущности болѣе справедливое, погибаетъ подъ тяжестью собственной несправедливости отъ ударовъ противоположнаго стремленія, которое, будучи оскорблено въ своемъ правѣ, имѣетъ за собой, въ началѣ противодѣйствія, всю силу истины и справедливости, но, побѣждая, впадаетъ само точно такимъ же образомъ въ несправедливость, влекущую за собою поги-

бель или страданіе. Прекрасно весь этотъ родъ трагическаго развивается въ «Юліѣ Цезарѣ» Шекспира: Римъ стремится къ монархической формѣ правленія; представителемъ этого стремленія является Юлій Цезарь; оно справедливѣе и потому сильнѣе противоположнаго направленія, стремящагося сохранить издавна установившееся устройство Рима; Юлій Цезарь побѣждаетъ Помпея. Но существующее издавна также имѣетъ право существовать, оно возстаетъ противъ своего побѣдителя въ лицѣ Брута. Цезарь погибаетъ; но заговорщики сами мучатся сознаніемъ того, что Цезарь, погибшій отъ нихъ, выше ихъ, и сила, которой онъ былъ представителемъ, воскресаетъ въ лицѣ Тріумвировъ: Брутъ и Кассій погибаютъ; но на гробѣ Брута Антоній и Октавій высказываютъ свое сожалѣніе о немъ. Такъ совершается наконецъ примиреніе противоположныхъ стремленій, изъ которыхъ каждое и справедливо и несправедливо въ своей односторонности, которая постепенно сглаживается паденіемъ каждаго изъ нихъ; изъ борьбы и погибели возникаетъ единство и новая жизнь».

Изъ этого изложенія видно, что понятіе трагическаго въ нѣмецкой эстетикѣ соединяется съ понятіемъ судьбы, такъ что трагическая участь человѣка представляется обыкновенно какъ «столкновеніе человѣка съ судьбою», какъ слѣдствіе «вмѣшательства судьбы». Понятіе судьбы обыкновенно искажается въ новыхъ европейскихъ книгахъ, старающихся объяснить его нашими научными понятіями, даже связать съ ними; потому необходимо представить его во всей чистотѣ и наготѣ. Оно чрезъ это избавится отъ несообразнаго смѣшенія съ понятіями науки, въ сущности ему противорѣчащими, и выкажетъ всю свою неосновательность, которая прячется при но-

вѣйшихъ передѣлкахъ его на наши нравы. Живое и неподдѣльное понятіе о судьбѣ было у старинныхъ грековъ (т. е. у грековъ до появленія у нихъ философіи) и до сихъ поръ живетъ у многихъ восточныхъ народовъ; оно господствуетъ въ разсказахъ Геродота, въ греческихъ миѳахъ, въ индійскихъ поэмахъ, сказкахъ Тысячи и одной ночи и проч. Что касается позднѣйшихъ превращеній этого основнаго воззрѣнія подъ вліяніемъ понятій о мірѣ, доставленныхъ наукою, эти видоизмѣненія мы считаемъ лишнимъ исчислять, и еще менѣе находимъ нужды подвергать ихъ особенной критикѣ, потому что всѣ они, подобно понятію новѣйшихъ эстетиковъ о трагическомъ, представляясь слѣдствіемъ стремленія согласить непримиримое—фантастическія представленія полудикаго и научныя понятія—страждутъ такою же несостоятельностью, какъ и понятіе новѣйшихъ эстетиковъ о трагическомъ: различіе только то, что натянутость соединенія противоположныхъ началъ въ предшествующихъ попыткахъ сближенія была очевиднѣе, нежели въ понятіи о трагическомъ, которое составлено съ чрезвычайнымъ діалектическимъ глубокомысліемъ. Поэтому не считаемъ за нужное излагать всѣ эти искаженныя понятія о судьбѣ, считая достаточнымъ показать, какъ угловато виднѣется первоначальная основа даже изъ-подъ послѣдней и искуснѣйшей діалектической одежды, которою облеклась она въ господствующемъ нынѣ эстетическомъ воззрѣніи на трагическое.

Вотъ какъ понимаютъ ходъ жизни человѣческой народы, имѣющіе неподдѣльное понятіе о судьбѣ: если я не буду принимать никакихъ предосторожностей противъ несчастія, я могу уцѣлѣть, и почти всегда уцѣлѣю; но если я пріиму предосторожности, я непремѣнно погибну, и погибну именно отъ того, въ чемъ искалъ спасенія.

Я собираюсь въ дорогу, и принимаю всѣ предосторожности противъ несчастій, могущихъ случиться въ дорогѣ; между прочимъ, зная, что не вездѣ можно найти медицинскія пособія, беру съ собой нѣсколько флакончиковъ съ нужнѣйшими лекарствами и прячу ихъ въ боковой карманъ экипажа. Чтó необходимо должно выйти изъ этого по понятіямъ старинныхъ грековъ? То, что экипажъ мой опрокидывается въ дорогѣ, флакончики летятъ изъ кармана; опрокидываясь самъ, я попадаю вискомъ на одинъ изъ флакончиковъ, раздавливаю его, осколокъ стекла врѣзывается въ мой високъ и я умираю. Еслибы не взято было мною предосторожностей, не было бы мнѣ никакой бѣды; но я хотѣлъ принять мѣры противъ несчастія и погибъ отъ того самаго, въ чемъ искалъ безопасности. Подобный взглядъ на человѣческую жизнь такъ мало подходитъ къ нашимъ понятіямъ, что имѣетъ для насъ интересъ только фантастическаго; трагедія, основанная на идеѣ восточной или старинной греческой судьбы, для насъ будетъ имѣть значеніе сказки, обезображенной передѣлкою. А между тѣмъ, все представленное нами изложеніе понятій о трагическомъ въ нѣмецкой эстетикѣ есть только опытъ привести понятіе о судьбѣ въ согласіе съ понятіями современной науки. Это введеніе понятія о судьбѣ въ науку посредствомъ эстетическаго воззрѣнія на сущность трагическаго было сдѣлано съ чрезвычайнымъ глубокомысліемъ, свидѣтельствующимъ о великой силѣ умовъ, трудившихся надъ примиреніемъ чуждыхъ наукѣ воззрѣній на жизнь съ понятіями науки; но эта глубокомысленная попытка служитъ рѣшительнымъ доказательствомъ того, что подобныя стремленія никогда не могутъ быть успѣшны: наука можетъ только объяснить происхожденіе фантастическихъ мнѣній

полудикаго человѣка, но не примирить ихъ съ истиною. Понятіе о судьбѣ родилось и развилось слѣдующимъ образомъ.

Одно изъ дѣйствій образованности на человѣка состоитъ въ томъ, что она, расширяя кругъ его зрѣнія, даетъ ему возможность понимать въ истинномъ смыслѣ явленія, несходныя съ ближайшими къ нему, которыя одни только кажутся удобопонятными для необразованнаго ума, не постигающаго явленій чуждыхъ непосредственной сферѣ его жизненныхъ отправленій. Наука даетъ человѣку понятіе о томъ, что жизнь природы, жизнь растеній и животныхъ совершенно отлична отъ человѣческой жизни. Дикарь или полудикій человѣкъ не представляетъ себѣ жизни иной, какъ та, которую знаетъ онъ непосредственно, какъ человѣческая жизнь; ему кажется, что дерево говоритъ, чувствуетъ, наслаждается и страдаетъ, подобно человѣку; что животныя дѣйствуютъ такъ же сознательно, какъ человѣкъ—у нихъ свой языкъ; даже и на человѣческомъ языкѣ не говорятъ они только потому, что хитры и надѣются выиграть молчаніемъ больше, нежели разговорами. Точно такъ же онъ воображаетъ себѣ жизнь рѣки, скалы: скала—это окаменѣвшій богатырь, сохранившій чувства и мысль; рѣка—это наяда, русалка, водяной. Землетрясенія Сициліи происходятъ оттого, что гигантъ, заваленный этимъ островомъ, старается сбросить тяжесть, которая лежитъ на его членахъ. Во всей природѣ видитъ дикарь человѣкоподобную жизнь, всѣ явленія природы производитъ отъ сознательнаго дѣйствія человѣкообразныхъ существъ. Какъ онъ очеловѣчиваетъ вѣтеръ, холодъ, жаръ (припомнимъ нашу сказку о томъ, какъ спорили мужикъ-вѣтеръ, мужикъ-морозъ, мужикъ-солнце, кто изъ нихъ сильнѣе), болѣзни

(разсказы о холерѣ, о двѣнадцати сестрахъ-лихорадкахъ, о цынгѣ—послѣдній между шпицбергенскими промышленниками), точно такъ же очеловѣчиваетъ онъ и силу случая. Приписывать его дѣйствія произволу человѣкообразнаго существа еще легче, нежели объяснять подобнымъ образомъ другія явленія природы и жизни; потому что именно дѣйствія случая скорѣе, нежели явленія другихъ силъ, могутъ пробудить мысль о капризѣ, произволѣ, о всѣхъ тѣхъ качествахъ, которыя составляютъ исключительную принадлежность человѣческой личности. Посмотримъ же, какимъ образомъ изъ воззрѣнія на случай, какъ на дѣло человѣкообразнаго существа, развиваются всѣ качества, приписываемыя судьбѣ дикими и полудикими народами. Чѣмъ важнѣе дѣло, задуманное человѣкомъ, тѣмъ больше нужно условій, чтобы оно исполнилось именно такъ, какъ задумано; почти никогда всѣ условія не встрѣтятся такъ, какъ человѣкъ разсчитывалъ; и потому почти никогда важное дѣло не дѣлается именно такъ, какъ предполагалъ человѣкъ. Эта случайность, разстроивающая наши планы, кажется полудикому человѣку, какъ мы сказали, дѣломъ человѣкообразнаго существа, судьбы; изъ этого основнаго характера, замѣчаемаго въ случаѣ, или судьбѣ, сами собою слѣдуютъ всѣ качества, придаваемыя судьбѣ современными дикарями, очень многими восточными народами и старинными греками. Ясно, что самыя важныя дѣла именно и служатъ игралищемъ судьбы (потому, какъ мы сказали, что чѣмъ важнѣе дѣло, тѣмъ отъ бо́льшаго числа условій оно зависитъ, и слѣдовательно тѣмъ обширнѣе въ немъ поле для случайностей); идемъ далѣе. Случай уничтожаетъ наши разсчеты—значитъ судьба любитъ уничтожать наши разсчеты, любитъ посмѣяться надъ человѣкомъ и его разсчетами; случай

невозможно предусмотрѣть,—невозможно сказать, почему случилось такъ, а не иначе—слѣдовательно судьба капризна, своенравна; случай часто пагубенъ для человѣка — слѣдовательно судьба любитъ вредить человѣку, судьба зла; и въ самомъ дѣлѣ у грековъ судьба—человѣконенавистница; злой и сильный человѣкъ любитъ вредить именно самымъ лучшимъ, самымъ умнымъ, самымъ счастливымъ людямъ—ихъ преимущественно любитъ губить и судьба; злобный, капризный и очень сильный человѣкъ любитъ выказать свое могущество, говоря напередъ тому, кого хочетъ уничтожить: «я хочу сдѣлать съ тобою вотъ-что; попробуй бороться со мною»—такъ и судьба объявляетъ впередъ свои рѣшенія, чтобъ имѣть злую радость доказать намъ наше безсиліе предъ нею и посмѣяться надъ нашими слабыми, безуспѣшными попытками бороться съ нею, избѣжать ея. Странными кажутся намъ теперь подобныя мнѣнія. Но посмотримъ, какъ они отразились въ эстетической теоріи трагическаго.

Она говоритъ: свободное дѣйствіе человѣка возмущаетъ естественный ходъ природы; природа и ея законы возстаютъ противъ оскорбителя своихъ правъ; слѣдствіемъ этого бываетъ страданіе и погибель дѣйствующаго лица, если дѣйствіе было такъ могущественно, что вызванное имъ противодѣйствіе было серьёзно: «потому все великое подлежитъ трагической участи». Природа здѣсь представляется живымъ существомъ, чрезвычайно раздражительнымъ, чрезвычайно щекотливымъ насчетъ своей неприкосновенности. Неужели въ самомъ дѣлѣ природа оскорбляется? неужели въ самомъ дѣлѣ природа мститъ? нѣтъ; она продолжаетъ вѣчно дѣйствовать по своимъ законамъ, она не знаетъ о человѣкѣ и его дѣ-

лахъ, о его счастіи и его погибели; ея законы могутъ имѣть и часто имѣютъ пагубное для человѣка и его дѣлъ дѣйствіе; но на нихъ же опирается всякое человѣческое дѣйствіе. Природа безстрастна къ человѣку; она не врагъ и не другъ ему: она—то удобное, то неудобное поприще для его дѣятельности. Въ томъ нѣтъ сомнѣнія, что всякое важное дѣло человѣка требуетъ сильной борьбы съ природою или съ другими людьми; но почему это такъ? потому только, что какъ бы ни было само по себѣ важно дѣло, мы привыкли не считать его важнымъ, если оно совершается безъ сильной борьбы. Такъ дыханіе важнѣе всего въ жизни человѣка; но мы не обращаемъ и вниманія на него, потому что ему обыкновенно не противостоятъ никакія препятствія; для дикаря, питающагося даромъ ему достающимися плодами хлѣбнаго дерева, и для европейца, которому хлѣбъ достается только чрезъ тяжелую работу земледѣлія, пища одинаково важна; но собираніе плодовъ хлѣбнаго дерева — «не важное» дѣло, потому, что оно легко; «важно» земледѣліе, потому что оно тяжело. Итакъ: не всѣ важныя по существенному значенію своему дѣла требуютъ борьбы; но мы привыкли называть важными только тѣ изъ важныхъ въ сущности дѣлъ, которыя трудны. Много есть драгоцѣнныхъ вещей, которыя не имѣютъ никакой цѣны, потому что достаются даромъ, напр. вода и солнечный свѣтъ; и много есть очень важныхъ дѣлъ, которымъ не придается никакой важности, потому только, что они дѣлаются легко. Но согласимся съ обыкновенною фразеологіею; пусть важны будутъ только тѣ дѣла, которыя требуютъ тяжелой борьбы. Неужели эта борьба всегда трагична? вовсе нѣтъ; иногда трагична, иногда нетрагична, какъ случится.

Мореходецъ борется съ моремъ, бурями, подводными скалами; тяжело его поприще; но развѣ необходимо этому поприщу быть трагичнымъ? на одинъ корабль, который будетъ разбитъ бурею о подводныя скалы, приходится сотня кораблей, которые невредимы достигаютъ гавани. Пусть всегда нужна борьба; но не всегда борьба бываетъ несчастна. А счастливая борьба, какъ бы ни была она тяжела, не страданіе, а наслажденіе, не трагична, а только драматична. И не правда ли, что если приняты всѣ нужныя предосторожности, то почти всегда дѣло кончается счастливо? Гдѣ же необходимость трагическаго въ природѣ? Трагическое въ борьбѣ съ природою случайность. Этимъ однимъ разрушается теорія, видящая въ немъ «законъ вселенной».—«Но общество? но другіе люди? развѣ не долженъ выдержать съ ними тяжелую борьбу всякій великій человѣкъ?» Опять надобно сказать, что не всегда сопряжены съ тяжелою борьбою великія событія въ исторіи, но что мы, по злоупотребленію языка, привыкли называть великими событіями только тѣ, которыя были сопряжены еъ тяжелою борьбою. Крещеніе франковъ было великимъ событіемъ; но гдѣ же при немъ тяжелая борьба? Не было тяжелой борьбы и при крещеніи русскихъ. Трагична ли судьба великихъ людей? Иногда трагична, иногда не трагична, какъ и участь мелкихъ людей; необходимости тутъ нѣтъ никакой. И даже надобно вообще сказать, что участь великихъ людей обыкновенно бываетъ легче участи незамѣчательныхъ людей; впрочемъ опять не отъ особеннаго расположенія судьбы къ замѣчательнымъ или нерасположенія къ незамѣчательнымъ людямъ, а просто потому, что у первыхъ больше силъ, ума, энергіи, что другіе люди больше питаютъ къ нимъ уваженія, сочув-

ствія, скорѣе готовы содѣйствовать имъ. Если въ людяхъ есть наклонность завидовать чужому величію, то еще больше въ нихъ наклонности уважать величіе; общество будетъ благоговѣть предъ великимъ человѣкомъ, если нѣтъ особенныхъ, случайныхъ причинъ обществу считать его вреднымъ для себя. Трагична или не трагична судьба великаго человѣка, зависитъ отъ обстоятельствъ; и въ исторіи меньше можно встрѣтить великихъ людей, участь которыхъ была трагична, нежели такихъ, въ жизни которыхъ много было драматизма, но не было трагичности. Крезъ, Помпей, Юлій Цезарь имѣли трагическую судьбу; но Нума Помпилій, Марій, Сулла, Августъ окончили свое поприще очень счастливо. Что можно найти трагическаго въ судьбѣ Карла Великаго, Петра Великаго, Фридриха II, въ жизни Лютера, Вольтера, Гёте, Вальтеръ-Скотта? Борьбы въ жизни этихъ людей было много; но, говоря вообще, надобно сознаться, что удача и счастіе были на ихъ сторонѣ. А если Сервантесъ умеръ въ нищетѣ, то развѣ не умираютъ въ нищетѣ тысячи незамѣчательныхъ людей, которые могли бы не меньше Сервантеса разсчитывать на счастливую развязку въ жизни и по своей незначительности вовсе не могли подлежать закону трагизма? Случайности жизни безразлично поражаютъ замѣчательныхъ и незамѣчательныхъ людей, безразлично благопріятствуютъ тѣмъ и другимъ. Но продолжаемъ нашъ обзоръ и отъ общаго понятія о трагическомъ переходимъ къ трагическому «простой вины».

«Въ характерѣ великаго человѣка,—говоритъ господствующая эстетическая теорія,—всегда есть слабая сторона; въ дѣйствованіи замѣчательнаго человѣка есть всегда что-нибудь ошибочное или преступное. Эта сла-

бость, проступокъ, преступленіе губятъ его. А между тѣмъ они необходимо лежатъ въ глубинѣ его характера, такъ что великій человѣкъ гибнетъ отъ того же самаго, въ чемъ источникъ его величія». Не подвержено никакому сомнѣнію, что часто бываетъ это на самомъ дѣлѣ: безконечныя войны возвысили Наполеона; онѣ же и низвергли его; почти то же было и съ Людовикомъ XIV. Но не всегда бываетъ такъ. Часто великій человѣкъ погибаетъ безъ всякой вины съ своей стороны. Такъ погибъ Генрихъ IV и съ нимъ вмѣстѣ палъ Сюлли. До нѣкоторой степени это безвинное паденіе находимъ и въ трагедіяхъ, несмотря на то что авторы ихъ бывали связаны своими понятіями: неужели Дездемона была въ самомъ дѣлѣ причиною своей погибели? всякій видитъ, что однѣ гнусныя хитрости Яго погубили ее. Неужели Ромео и Джульетта сами причиною своей погибели? Конечно, если мы захотимъ непремѣнно въ каждомъ погибающемъ видѣть преступника, то можемъ обвинять всѣхъ: Дездемона виновата тѣмъ, что была невинна душою и слѣдовательно не могла предвидѣть клеветы; Ромео и Джульетта виноваты тѣмъ, что любятъ другъ друга. Мысль видѣть въ каждомъ погибающемъ виноватаго—мысль натянутая и жестокая. Связь ея съ идеею греческой судьбы и различными ея видоизмѣненіями очень ясна. Здѣсь можно указать на одну сторону этой связи: по греческимъ понятіямъ о судьбѣ, въ погибели своей бываетъ всегда виноватъ самъ человѣкъ; еслибы онъ поступилъ иначе, его не постигла бы погибель.

Другой родъ трагическаго, трагическое нравственнаго столкновенія, эстетика выводитъ изъ той же мысли, только взятой наоборотъ: въ трагическомъ простой вины основаніемъ трагической судьбы считаютъ мнимую

истину, что каждое бѣдствіе, и особенно величайшее изъ бѣдствій, погибель, есть слѣдствіе преступленія; въ трагическомъ нравственнаго столкновенія новѣйшіе эстетики исходятъ отъ мысли, что за преступленіемъ всегда слѣдуетъ наказаніе преступника или погибелью или мученіями его собственной совѣсти. И эта мысль явнымъ образомъ ведетъ свое начало отъ преданія о фуріяхъ, бичующихъ преступника. Само собою разумѣется, что въ ней подъ преступленіями разумѣются не въ частности уголовныя преступленія, которыя всегда наказываются государственными законами, а вообще нравственныя преступленія, которыя могутъ быть наказаны только или стеченіемъ обстоятельствъ, или общественнымъ мнѣніемъ, или совѣстью самого преступника.

Чтó касается до наказанія посредствомъ стеченія обстоятельствъ, то мы уже давно подсмѣиваемся надъ старинными романами, въ которыхъ «всегда подъ конецъ торжествовала добродѣтель и наказывался порокъ». Правда, мы могли бы не забывать при томъ, что и въ наше время пишутся подобные романы (въ примѣръ укажемъ на большую часть Диккенсовыхъ). Но мы во всякомъ случаѣ начинаемъ понимать, что земля не мѣсто суда, а мѣсто жизни. Однако романистамъ и эстетикамъ все-таки непремѣнно хочется, чтобы порокъ и преступленіе наказывались на землѣ. И вотъ явилась теорія, утверждающая, что они всегда наказываются общественнымъ мнѣніемъ и угрызеніями совѣсти. Но и это бываетъ не всегда. Чтó касается до общественнаго мнѣнія, то оно преслѣдуетъ далеко не всѣ нравственныя преступленія. А если голосъ общества не пробуждаетъ ежеминутно нашей совѣсти, то въ самой большей части случаевъ она и не проснется въ насъ, или, проснувшись, очень скоро за-

снетъ. Всякій образованный человѣкъ понимаетъ, какъ смѣшно смотрѣть на міръ тѣми глазами, какими смотрѣли греки геродотовскихъ временъ; всякій нынѣ очень хорошо понимаетъ, что въ страданіи и погибели великихъ людей нѣтъ ничего необходимаго; что не всякій гибнущій человѣкъ гибнетъ за свои преступленія, что не всякій преступникъ погибаетъ; что не всякое преступленіе наказывается судомъ общественнаго мнѣнія, и проч. Потому нельзя не сказать, что трагическое не всегда пробуждаетъ въ насъ идею необходимости и что вовсе не въ идеѣ необходимости основаніе дѣйствія его на человѣка и сущность его. Въ чемъ же сущность трагическаго?

Трагическое есть страданіе или погибель человѣка — этого совершенно достаточно, чтобы исполнить насъ ужасомъ и состраданіемъ, хотя бы въ этомъ страданіи, въ этой погибели и не проявлялась никакая «безконечно могущественная и неотразимая сила». Случай или необходимость причина страданія и погибели человѣка — все равно, страданіе и погибель ужасны. Намъ говорятъ: «чисто случайная погибель — нелѣпость въ трагедіи» — въ трагедіяхъ, писанныхъ авторами, можетъ быть; въ дѣйствительной жизни — нѣтъ. Въ поэзіи авторъ считаетъ необходимою обязанностью «выводить развязку изъ самой завязки»; въ жизни развязка часто совершенно случайна, и трагическая участь можетъ быть совершенно случайною, не переставая быть трагическою. Мы согласны, что трагична участь Макбета и лэди Макбетъ, необходимо вытекающая изъ ихъ положенія и дѣлъ. Но неужели не трагична участь Густава-Адольфа, который погибъ совершенно случайно въ битвѣ подъ Люценомъ, на пути торжества и побѣдъ? Опредѣленіе:

трагическое есть ужасное въ человѣческой жизни,

кажется, будетъ совершенно-полнымъ опредѣленіемъ трагическаго въ жизни и въ искусствѣ. Правда, что большая часть произведеній искусства даетъ право прибавить: «ужасное, постигающее человѣка болѣе или менѣе неизбѣжно»; но вопервыхъ сомнительно, до какой степени справедливо поступаетъ искусство, представляя это ужасное почти всегда неизбѣжнымъ, когда въ самой дѣйствительности оно бываетъ большею частію вовсе не неизбѣжно, а чисто случайно; вовторыхъ, кажется, что очень часто только по привычкѣ доискиваться во всякомъ великомъ произведеніи искусства «необходимаго сцѣпленія обстоятельствъ», «необходимаго развитія дѣйствія изъ сущности самаго дѣйствія» мы находимъ, съ грѣхомъ пополамъ, «необходимость въ ходѣ событій» и тамъ, гдѣ ея вовсе нѣтъ, напримѣръ въ большей части трагедій Шекспира.

Съ господствующимъ опредѣленіемъ комическаго: «комическое есть перевѣсъ образа надъ идеею», иначе сказать: внутренняя пустота и ничтожность, прикрывающаяся внѣшностью, имѣющею притязаніе на содержаніе и реальное значеніе, нельзя не согласиться; но вмѣстѣ съ тѣмъ надобно сказать, что слишкомъ ограничиваютъ понятіе комическаго, противополагая его, для сохраненія діалектическаго метода развитія понятій, только понятію возвышеннаго. Комическое мелочное и комическое глупое или тупоумное, конечно, противоположно возвышенному; но комическое уродливое, комическое безобразное противоположно прекрасному, а не возвышенному. Возвышенное, по изложенію самого Фишера, можетъ быть безобразнымъ: какимъ же образомъ комическое безобраз-

ное противоположно возвышенному, когда они различны между собою не сущностью, а степенью, не качествомъ, а количествомъ, когда безобразное мелочное принадлежитъ къ комическому, безобразное огромное или страшное принадлежитъ къ возвышенному? — Что безобразное противоположно прекрасному, ясно само по себѣ.

Окончивъ разборъ понятій о сущности прекраснаго и возвышеннаго, должно теперь перейти къ разбору господствующихъ взглядовъ на различные способы осуществленія идеи прекраснаго.

Здѣсь-то, кажется, сильнѣе всего выказывается важность основныхъ понятій, анализъ которыхъ занялъ такъ много страницъ въ этомъ очеркѣ: отступленіе отъ господствующаго взгляда на сущность того, что служитъ главнѣйшимъ содержаніемъ искусства, необходимо ведетъ къ измѣненію понятій и о самой сущности искусства. Господствующая нынѣ система эстетики совершенно справедливо различаетъ три формы существованія прекраснаго, подъ которымъ понимаются въ ней, какъ его видоизмѣненія, также возвышенное и комическое. (Мы будемъ говорить только о прекрасномъ, потому что было бы утомительно повторять три раза одно и то же: все, что говорится въ господствующей нынѣ эстетикѣ о прекрасномъ, совершенно прилагается въ ней къ его видоизмѣненіямъ; точно также наша критика господствующихъ понятій о различныхъ формахъ прекраснаго и наши собственныя понятія объ отношеніи прекраснаго въ искусствѣ къ прекрасному въ дѣйствительности вполнѣ прилагаются и ко всѣмъ остальнымъ элементамъ, входящимъ въ содержаніе искусства, а въ числѣ ихъ къ возвышенному и комическому).

Три различныя формы, въ которыхъ существуетъ прекрасное, слѣдующія: прекрасное въ дѣйствительности (или въ природѣ, если захотимъ удержать философскую терминологію), прекрасное въ фантазіи и прекрасное въ искусствѣ (въ объективномъ существованіи, придаваемомъ ему творческою фантазіею человѣка). Первый изъ основныхъ вопросовъ, здѣсь встрѣчающихся,—вопросъ объ отношеніи прекраснаго въ дѣйствительности къ прекрасному въ фантазіи и въ искусствѣ. Господствующая нынѣ система эстетическихъ понятій рѣшаетъ его такъ: прекрасное въ объективной дѣйствительности имѣетъ недостатки, уничтожающіе красоту его, и наша фантазія поэтому принуждена прекрасное, находимое въ объективной дѣйствительности, передѣлывать для того, чтобы, освободивъ его, отъ недостатковъ, неразлучныхъ съ реальнымъ его существованіемъ, сдѣлать его истинно прекраснымъ. Фишеръ полнѣе и рѣзче другихъ эстетиковъ входитъ въ анализъ недостатковъ объективнаго прекраснаго. Потому его анализъ и должно подвергнуть критикѣ. Для избѣжанія упрека въ томъ, что преднамѣренно смягчилъ я недостатки, выставляемые на видъ нѣмецкими эстетиками въ объективномъ прекрасномъ, я долженъ буквально привести здѣсь Фишерову критику прекраснаго въ дѣйствительности (Aesthetik, II. Theil, Seite 299 und folg.).

«Внутренняя несостоятельность всей объективной формы существованія прекраснаго открывается въ томъ, что красота находится въ чрезвычайно шаткомъ отношеніи къ цѣлямъ историческаго движенія даже и на томъ поприщѣ, гдѣ она кажется наиболѣе обезпеченною (т. е. въ человѣкѣ; историческія событія часто уничтожаютъ много прекраснаго; напримѣръ, говоритъ Фишеръ, реформація уничтожила веселую привольность и пестрое разнообразіе нѣмецкой

жизни XIII—XV столѣтій). Но вообще очевидно, что предполагаемая въ § 234 благосклонность случая рѣдко имѣетъ мѣсто въ дѣйствительности (§ 234 говоритъ: для бытія красоты необходимо, чтобы при осуществленіи прекраснаго не было вмѣшательства вредныхъ случайностей (der störende Zufall). Сущность случайности состоитъ въ томъ, что она можетъ быть и не быть или быть иначе, слѣдственно вредная случайность можетъ иногда и не быть въ предметѣ. Потому кажется, что вмѣстѣ съ безобразными индивидуумами должны быть и истинно-прекрасные). Кромѣ того именно по самой живости (Lebendigkeit), составляющей неотъемлемое преимущество прекраснаго въ дѣйствительности, красота его мимолетна; основаніе этой мимолетности въ томъ, что прекрасное въ дѣйствительности возникаетъ не изъ стремленія къ прекрасному; оно возникаетъ и существуетъ по общему стремленію природы къ жизни, при осуществленіи котораго появляется только вслѣдствіе случайныхъ обстоятельствъ, а не какъ что-нибудь преднамѣренное (alles Naturschöne nicht gewollt ist). Проблески прекраснаго рѣдки въ исторіи; рѣдко вполнѣ прекрасное и въ природѣ вообще. Въ извѣстномъ своемъ письмѣ Рафаэль, жившій въ странѣ красоты, жалуется на carestia di belle donne; и не часто встрѣчаются въ Римѣ такія модели, какова была Витторія изъ Альбано во время Румора. «Послѣднее созданіе все выше и выше стремящейся природы — прекрасный человѣкъ. Правда, рѣдко создаетъ она его, потому что слишкомъ много условій, противодѣйствующихъ ея идеямъ» (Гёте). Все живущее имѣетъ множество враговъ. Борьба съ ними можетъ быть возвышенною или комическою; но рѣдки случаи, когда безобразное переходитъ въ комическое или возвышенное. Мы стоимъ среди жизни и ея безконечно разнообразныхъ отношеній. Потому прекрасное въ природѣ живо; но, находясь среди неисчислимо разнообразныхъ отношеній, оно подвергается столкновеніямъ, порчѣ со всѣхъ сторонъ; потому что природа заботится о всей массѣ предметовъ, а не объ одномъ отдѣльномъ предметѣ, ей нужно сохраненіе, а не собственно красота. Если такъ, то для природы нѣтъ потребности поддерживать прекраснымъ и то немногое прекрасное, которое она случайно производитъ: жизнь стремится впередъ, не заботясь о погибели образа, или сохраняетъ его только искаженнымъ. «Природа борется изъ-за жизни и бытія, изъ-за сохраненія и размноженія своихъ произведеній, не заботясь о ихъ красотѣ или безобразіи. Форма, отъ рожденія предназначенная быть прекрасною, мо-

жетъ случаемъ повредиться въ какой-нибудь части; тотчасъ же страдаютъ отъ этого и другія части; потому что природѣ тогда бываютъ нужны силы для возстановленія поврежденной части, и она отнимаетъ ихъ у другихъ частей, что необходимо вредитъ ихъ развитію. Существо становится уже не такимъ, какимъ должно было быть, а такимъ, какимъ можетъ быть» (Гёте, въ примѣч. къ Дидро). Замѣтно или незамѣтно, поврежденія повторяются и увеличиваются, пока все существо разрушится. Мимолетность, непрочность—скорбная участь всего прекраснаго въ природѣ. Нетолько прекрасное освѣщеніе пейзажа, но и цвѣтущая пора органической жизни—одно мгновеніе. «Говоря строго, можно сказать, что только въ продолженіе одного мгновенія прекрасенъ прекрасный человѣкъ». — «Чрезвычайно непродолжителенъ періодъ времени, въ теченіе котораго человѣческое тѣло можетъ назваться прекраснымъ» (Гёте). Правда, изъ увядшей красоты юности развивается высшая красота—красота характера, которую воззрѣніе замѣчаетъ въ чертахъ физіогноміи и въ поступкахъ. Но и эта красота мимолетна; потому что характеръ заботится о нравственныхъ цѣляхъ, а не о красотѣ фигуры и движеній при ихъ достиженіи... Въ одно время личность бываетъ исполнена сознаніемъ своей нравственной цѣли, является такъ, какъ есть, прекрасною въ глубочайшемъ смыслѣ слова; но въ другое время человѣкъ занятъ бываетъ чѣмъ-нибудь имѣющимъ только посредственную связь съ цѣлью жизни его, и при этомъ истинное содержаніе характера не проявляется въ выраженіи лица; иногда человѣкъ бываетъ занятъ дѣломъ, возлагаемымъ на него только житейскою или жизненною необходимостью, и при этомъ всякое высшее выраженіе погребено подъ равнодушіемъ или скукою, неохотою. Такъ бываетъ и во всѣхъ сферахъ природы, принадлежатъ ли онѣ или нѣтъ къ нравственной области... Эта группа сражающихся воиновъ располагается и движется, какъ будто бы воспламененная духомъ Марса; но чрезъ минуту она разсыпалась, движенія перестали быть прекрасны, лучшіе люди лежатъ ранены или убиты: эти воины не tableau vivant, они думаютъ о битвѣ, а не о томъ, чтобъ ихъ битва имѣла прекрасный видъ. Непреднамѣренность (das Nichtgewolltsein) сущность всего прекраснаго въ природѣ; она лежитъ въ его сущности до такой степени, что на насъ чрезвычайно непріятно дѣйствуетъ, если мы замѣчаемъ въ сферѣ реальнаго-прекраснаго какой бы то ни было преднамѣренный разсчетъ именно на красоту. Красота, сознающая свою красоту и занимающая-

ся ею, учащаяся предъ зеркаломъ быть прекрасною, суетна, т. е. ничтожна. Аффектація красоты въ дѣйствительно существующемъ совершенная противоположность истинной граціи... Случайность, непреднамѣренность красоты, ея незнаніе о самой себѣ—зерно смерти, но и прелесть прекраснаго въ дѣйствительности; такъ что въ сознательной сферѣ прекрасное исчезаетъ въ ту минуту, какъ узнаетъ о своей красотѣ, начинаетъ любоваться на нее. Наивность простаго человѣка погибаетъ, какъ скоро касается до него цивилизація; народныя пѣсни исчезаютъ, когда обращаютъ на нихъ вниманіе, начинаютъ собирать ихъ; живописный костюмъ полудикихъ народовъ перестаетъ имъ нравиться, когда они видятъ кокетливый фракъ живописца, пришедшаго изучать ихъ; если цивилизація, прельстившись живописнымъ нарядомъ, хочетъ сохранить его, онъ уже обратился въ маску, и народъ покидаетъ его.

«Но благопріятность случая нетолько рѣдка и мимолетна, — она вообще должна считаться благопріятностью только относительною: вредная, искажающая случайность всегда оказывается въ природѣ не вполнѣ побѣжденною, если мы отбросимъ свѣтлую маску, накидываемую отдаленностью мѣста и времени на воспріятіе (Wahrnehmung) прекраснаго въ природѣ, и строже всмотримся въ предметъ; искажающая случайность вноситъ въ прекрасную, повидимому, группировку нѣсколькихъ предметовъ много такого, что вредитъ ея полной красотѣ; мало того, эта вредящая случайность вторгается и въ отдѣльный предметъ, который казался намъ сначала вполнѣ прекрасенъ, и мы видимъ, что ничто не изъято отъ ея владычества. Если мы сначала не замѣчали недостатковъ, это проистекало изъ другой благопріятности случая—изъ счастливаго расположенія нашего духа, которое дѣлало субъектъ способнымъ видѣть предметъ съ точки зрѣнія чистой формы. Ближайшимъ образомъ такое расположеніе духа возбуждаетъ въ насъ самый предметъ своею относительною чистотою отъ искажающаго случая.

«Надобно только ближе посмотрѣть на прекрасное въ дѣйствительности, чтобы убѣдиться, что оно не истинно прекрасно: тогда будетъ ясно, что мы до сихъ поръ только скрывали отъ себя очевидную истину. Эта истина—необходимое и повсемѣстное владычество искажающаго случая. Не мы должны доказывать, что оно простирается рѣшительно на все, а нуждалась бы въ доказательствахъ противоположная мысль, нуждалось бы въ доказательствахъ мнѣніе, что, при безконечно-разнообразномъ и тѣс-

номъ сцѣпленіи всего въ мірѣ, какой бы то ни было отдѣльный предметъ можетъ сохраниться въ цѣлости отъ всѣхъ препятствій, помѣхъ, искажающихъ столкновеній. Мы должны только изслѣдовать, откуда происходитъ обольщеніе, говорящее нашимъ чувствамъ, будто бы иные предметы составляютъ исключеніе изъ общаго закона подвластности искажающему случаю; это мы сдѣлаемъ впослѣдствіи; а теперь покажемъ только, что видимыя исключенія изъ общаго правила дѣйствительно составляютъ обольщеніе, призракъ (ein Schein). Нѣкоторые прекрасные предметы составляютъ соединеніе многихъ предметовъ; въ этомъ случаѣ, всматриваясь внимательнѣе, мы всегда найдемъ вопервыхъ, что мы видимъ эти предметы въ такой связи, въ такомъ соотношеніи только потому, что случайно стали на извѣстное мѣсто, случайно смотримъ на нихъ съ извѣстной точки зрѣнія. Особенно прилагается это къ ландшафтамъ: ихъ равнины, горы, деревья ничего не знаютъ другъ о другѣ; имъ не можетъ вздуматься соединиться въ живописное цѣлое; въ стройныхъ очеркахъ и краскахъ мы ихъ видимъ только потому, что сами стоимъ на томъ, а не на другомъ мѣстѣ. Но и съ этой благопріятной точки зрѣнія мы найдемъ здѣсь кустарникъ, тамъ холмъ, нарушающій гармонію; тутъ недостатокъ возвышенія, тамъ тѣни; и мы должны будемъ сознаться, что внутренній глазъ передѣлывалъ, дополнялъ, исправлялъ ландшафтъ. То же самое бываетъ и съ движущеюся, дѣйствующею группою живыхъ существъ. Иногда сцена можетъ быть въ самомъ дѣлѣ полна значенія и выраженія, но въ ней группы, существенно связанныя, раздѣлены пространствомъ; внутренній глазъ опять уничтожаетъ его, сближаетъ связанное, выбрасываетъ ненужное, лишнее. Другіе предметы прекрасны въ отдѣльности. Тогда мы отказываемся отъ красоты обстановки, выпускаемъ обстановку изъ самаго воззрѣнія, совершаемъ актъ отдѣленія предмета отъ обстановки, большею частію безсознательно и безнамѣренно; когда красавица входитъ въ общество, наши глаза устремляются исключительно на нее, мы забываемъ о другихъ лицахъ. Но и въ томъ и въ другомъ случаѣ, въ отдѣльномъ ли предметѣ мы находимъ красоту, или въ сгруппировкѣ предметовъ, слѣдствіе будетъ одно и то же, если мы строже разсмотримъ красоту. На поверхности прекраснаго предмета мы откроемъ то же, что въ прекрасной сгруппировкѣ предметовъ: между прекрасными частями найдутся непрекрасныя, и найдутся онѣ въ каждомъ предметѣ, какъ бы ни благопріятствовала ему счастливая случайность. Хорошо еще, что нашъ глазъ не микро-

скопъ, и простое зрѣніе уже идеализируетъ предметы; иначе грязь и инфузоріи въ чистѣйшей водѣ, нечистоты на нѣжнѣйшей кожѣ разрушали бы для насъ всякую красоту. Мы видимъ только при извѣстной степени отдаленія. А отдаленность идеализируетъ уже сама по себѣ. Она нетолько скрываетъ нечистоту поверхности, но и вообще сглаживаетъ подробности состава тѣлъ, приковывающія ихъ къ землѣ, отнимаетъ пошлую ясность, точность, считающую песчинки, ставящую «каждое лыко въ строку». Такъ уже самый процессъ зрѣнія беретъ на себя часть труда возведенія предмета къ чистой формѣ. Отдаленность во времени дѣйствуетъ такъ же, какъ отдаленность въ пространствѣ: исторія и воспоминаніе передаютъ намъ не всѣ мелкія подробности о великомъ человѣкѣ или великомъ событіи; они умалчиваютъ о мелкихъ второстепенныхъ мотивахъ великаго явленія, о его слабыхъ сторонахъ; они умалчиваютъ о томъ, сколько времени въ жизни великихъ людей было потрачено на одѣванье и раздѣванье, ѣду, питье, насморкъ и т. п. Но мало того, что чрезъ это скрывается отъ насъ мелочное и мѣшающее красотѣ: при внимательномъ разсмотрѣніи даже въ прекраснѣйшемъ, повидимому, предметѣ мы ясно замѣчаемъ очень много важныхъ и неважныхъ недостатковъ. Еслибы, напр., въ человѣческой фигурѣ и не было отпечатлѣно никакихъ искажающихъ случайностей на поверхности, то въ основныхъ формахъ непремѣнно замѣчается нами какое-нибудь нарушеніе пропорціональности. Это ясно будетъ, какъ только мы взглянемъ на гипсовую модель, въ точности снятую съ дѣйствительнаго лица. Руморъ, въ предисловіи къ своимъ «Итальянскимъ изслѣдованіямъ», чрезвычайно перепуталъ всѣ относящіяся сюда понятія: онъ хочетъ обличить ложность фальшиваго идеализма въ искусствѣ, стремящагося улучшать природу въ ея чистыхъ и постоянныхъ формахъ; онъ справедливо говоритъ противъ подобнаго идеализма, что искусство не можетъ передѣлывать неизмѣнныхъ формъ природы, которыя даются ему природою необходимо и неизмѣнно. Но вопросъ въ томъ, находятся ли въ дѣйствительности въ совершенно чистомъ развитіи основныя, ненарушимыя для искусства формы природы. Руморъ отвѣчаетъ на это, что «природа не отдѣльный предметъ, представляющійся намъ подъ владычествомъ случая, а совокупность всѣхъ живыхъ формъ, совокупность всего произведеннаго природою, или, лучше сказать, сама производящая сила»—ей долженъ предаться художникъ, не довольствуясь отдѣльными моделями. Это совершенно справедливо. Но Руморъ впадаетъ потомъ въ натурализмъ, ко-

торый хочетъ преслѣдовать, какъ и ложный идеализмъ; его положеніе, что «природа наилучшимъ образомъ выражаетъ все своими формами», становится опаснымъ, когда онъ прилагаетъ его къ отдѣльному явленію, и, противорѣча тому, что самъ сказалъ выше, утверждаетъ, будто бы въ дѣйствительности бываютъ «совершенныя модели», какъ, напр., «Витторія изъ Альбано, которая была прекраснѣе всѣхъ созданій искусства въ Римѣ, красота которой была недосягаема для художниковъ». Мы твердо убѣждены, что ни одинъ изъ художниковъ, бравшихъ ее моделью, не могъ перенести въ свое произведеніе всѣхъ ея формъ въ томъ видѣ, въ какомъ находилъ, потому что Витторія была отдѣльная красавица, а индивидуумъ не можетъ быть абсолютнымъ—этимъ дѣло рѣшается, больше мы не хотимъ и говорить о вопросѣ, который предлагаетъ Руморъ. Если даже согласимся, что въ Витторіи были совершенны всѣ основныя формы, то кровь, теплота, процессъ жизни съ искажающими красоту подробностями, слѣды которыхъ остаются на кожѣ, всѣ эти подробности были бы достаточны, чтобы поставить живое существо, о которомъ говоритъ Руморъ, несравненно ниже тѣхъ высокихъ произведеній искусства, которыя имѣютъ только воображаемую кровь, теплоту, процессъ жизни на кожѣ и т. д....

«Итакъ предметъ, принадлежащій къ рѣдкимъ явленіямъ красоты, какъ показываетъ ближайшее разсмотрѣніе, не истинно прекрасенъ, а только ближе другихъ къ прекрасному, свободнѣе отъ искажающихъ случайностей».

Прежде нежели подвергнемъ критикѣ отдѣльные упреки, дѣлаемые прекрасному въ дѣйствительности, смѣло можно сказать, что оно истинно прекрасно и вполнѣ удовлетворяетъ здороваго человѣка, несмотря на всѣ свои недостатки, какъ бы ни были они велики. Конечно, праздная фантазія можетъ о всемъ говорить: «здѣсь это не такъ, этого недостаетъ, это лишнее»; но такое развитіе фантазіи, недовольствующейся ничѣмъ, надобно признать болѣзненнымъ явленіемъ. Здоровый человѣкъ встрѣчаетъ въ дѣйствительности очень много такихъ предметовъ и явленій, смотря на которые не приходитъ ему въ голову желать, чтобы они были не такъ, какъ

есть, или были лучше. Мнѣніе, будто человѣку непремѣнно нужно «совершенство»,—мнѣніе фантастическое, если подъ «совершенствомъ» понимать такой видъ предмета, который бы совмѣщалъ всѣ возможныя достоинства и былъ чуждъ всѣхъ недостатковъ, какіе отъ нечего дѣлать можетъ отыскать въ предметѣ фантазія человѣка съ холоднымъ или пресыщеннымъ сердцемъ. «Совершенство» для меня то, что для меня вполнѣ удовлетворительно въ своемъ родѣ. А такихъ явленій видитъ здоровый человѣкъ въ дѣйствительности очень много. Когда у человѣка сердце пусто, онъ можетъ давать волю своему воображенію; но какъ скоро есть хотя сколько нибудь удовлетворительная дѣйствительность, крылья фантазіи связаны. Фантазія вообще овладѣваетъ нами только тогда, когда мы слишкомъ скудны въ дѣйствительности. Лежа на голыхъ доскахъ, человѣку иногда приходитъ въ голову мечтать о роскошной постели, о кровати какого-нибудь неслыханно драгоцѣннаго дерева, о пуховикѣ изъ гагачьяго пуха, о подушкахъ съ брабантскими кружевами, о пологѣ изъ какой-то невообразимой ліонской матеріи; но неужели станетъ мечтать обо всемъ этомъ здоровый человѣкъ, когда у него есть не роскошная, но довольно мягкая и удобная постель? «Отъ добра добра не ищутъ». Если человѣку пришлось жить среди сибирскихъ тундръ или въ заволжскихъ солончакахъ, онъ можетъ мечтать о волшебныхъ садахъ съ невиданными на землѣ деревьями, у которыхъ коралловыя вѣтви, изумрудные листья, рубиновые плоды; но переселившись въ какую-нибудь Курскую губернію, получивъ полную возможность гулять досыта по небогатому, но сносному саду съ яблонями, вишнями, грушами, мечтатель навѣрное забудетъ нетолько о садахъ

Тысячи и одной ночи, но и о лимонныхъ рощахъ Испаніи. Воображеніе строитъ свои воздушные замки тогда, когда нѣтъ на дѣлѣ нетолько хорошаго дома, даже сносной избушки. Оно разъигрывается тогда, когда незаняты чувства; бѣдность дѣйствительной жизни источникъ жизни въ фантазіи. Но едва дѣлается дѣйствительность сколько нибудь сносною, скучны и блѣдны кажутся намъ предъ нею всѣ мечты воображенія. Мнѣніе, будто бы «желанія человѣческія безпредѣльны», ложно въ томъ смыслѣ, въ какомъ понимается обыкновенно, въ смыслѣ, что «никакая дѣйствительность не можетъ удовлетворить ихъ»; напротивъ, человѣкъ удовлетворяется нетолько «наилучшимъ, что можетъ быть въ дѣйствительности», но и довольно посредственною дѣйствительностью. Надобно различать то, что чувствуется на самомъ дѣлѣ, отъ того, что только говорится. Желанія раздражаются мечтательнымъ образомъ до горячечнаго напряженія только при совершенномъ отсутствіи здоровой, хотя бы и довольно простой пищи. Это фактъ, доказываемый всей исторіей человѣчества и испытанный на себѣ всякимъ, кто жилъ и наблюдалъ себя. Онъ составляетъ частный случай общаго закона человѣческой жизни, что страсти достигаютъ ненормальнаго развитія только вслѣдствіе ненормальнаго положенія предающагося имъ человѣка, и только въ такомъ случаѣ, когда естественная и въ сущности довольно спокойная потребность, изъ которой возникаетъ та или другая страсть, слишкомъ долго не находила себѣ соотвѣтственнаго удовлетворенія, спокойнаго и далеко не титаническаго. Несомнѣнно то, что организмъ человѣка не требуетъ и не можетъ выносить титаническихъ стремленій и удовлетвореній; несомнѣнно и то, что въ здоровомъ человѣкѣ

стремленія соразмѣрны съ силами организма. Съ этой общей точки перейдемъ на другую, спеціальную.

Извѣстно, что чувства наши скоро утомляются и пресыщаются, т. е. удовлетворяются. Это справедливо нетолько относительно низшихъ чувствъ (осязанія, обонянія, вкуса), но также и относительно высшихъ — зрѣнія и слуха. Съ чувствами зрѣнія и слуха неразрывно соединено эстетическое чувство, и не можетъ быть мыслимо безъ нихъ. Когда у человѣка отъ утомленія исчезаетъ охота смотрѣть на прекрасное, не можетъ не исчезать и потребность эстетическаго наслажденія этимъ прекраснымъ. И если человѣкъ не можетъ цѣлый мѣсяцъ ежедневно смотрѣть не утомляясь на картину, хотя бы Рафаэлевскую, то нѣтъ сомнѣнія, что не одни глаза его, но также и чувство эстетическое пресытилось, удовлетворено на нѣкоторое время. Что достовѣрно относительно продолжительности наслажденія, то же самое должно сказать и объ его интенсивности. При нормальномъ удовлетвореніи сила эстетическаго наслажденія имѣетъ свои предѣлы. Если она иногда переходитъ ихъ, это бываетъ слѣдствіемъ не внутренняго и натуральнаго развитія, а особенныхъ обстоятельствъ, болѣе или менѣе случайныхъ и ненормальныхъ (напр., мы особенно восторженно восхищаемся прекраснымъ, когда знаемъ, что скоро должны будемъ разстаться съ нимъ, что не будемъ имѣть столько времени наслаждаться имъ, сколько намъ хотѣлось бы и т. п.). Однимъ словомъ, нѣтъ, повидимому, возможности подвергать сомнѣнію фактъ, что наше эстетическое чувство, подобно всѣмъ другимъ, имѣетъ свои нормальныя границы относительно продолжительности и интенсивности своего напряженнаго состоянія, и что въ этихъ

двухъ смыслахъ нельзя называть его ненасытнымъ или безконечнымъ.

Точно также оно имѣетъ границы — и довольно тѣсныя — относительно своей разборчивости, тонкости, требовательности или такъ-называемой жажды совершенства. Мы впослѣдствіи будемъ имѣть случай говорить, какъ многое даже вовсе не первоклассное по красотѣ своей удовлетворяетъ эстетическому чувству въ дѣйствительности. Здѣсь мы хотимъ сказать, что и въ области искусства разборчивость его въ сущности очень снисходительна. За одно какое-нибудь достоинство мы прощаемъ произведенію искусства сотни недостатковъ; даже не замѣчаемъ ихъ, если только они не слишкомъ безобразны. Въ примѣръ довольно указать на бóльшую часть произведеній римской поэзіи. Не восхищаться Гораціемъ, Виргиліемъ, Овидіемъ можетъ только тотъ, у кого недостаетъ эстетическаго чувства. А сколько въ этихъ поэтахъ слабыхъ сторонъ! Собственно говоря, все въ нихъ слабо, кромѣ одного — отдѣлки языка и развитія мыслей. Содержанія у нихъ или вовсе нѣтъ или оно самое ничтожное; самостоятельности нѣтъ; свѣжести нѣтъ; простоты нѣтъ; у Виргилія и Горація почти нигдѣ нѣтъ даже искренности и увлеченія. Но пусть критика указываетъ намъ всѣ эти недостатки — съ тѣмъ вмѣстѣ она прибавляетъ, что форма у этихъ поэтовъ доведена до высокаго совершенства, и нашему эстетическому чувству довольно этой одной капли хорошаго, чтобы удовлетворяться и наслаждаться. А между тѣмъ даже и въ отдѣлкѣ формы у всѣхъ этихъ поэтовъ есть значительные недостатки: Овидій и Виргилій почти всегда растянуты; очень часто растянуты и Гораціевы оды; монотонность во всѣхъ трехъ поэтахъ чрезвычайно ве-

лика; часто непріятнымъ образомъ бросается въ глаза искусственность, натянутость. Нужды нѣтъ, все-таки остается въ нихъ нѣчто хорошее, и мы наслаждаемся. Какъ совершенную противоположность этимъ поэтамъ внѣшней отдѣлки можно привести въ примѣръ народную поэзію. Какова бы ни была первоначальная форма народныхъ пѣсенъ, но до насъ доходятъ онѣ почти всегда искаженными, передѣланными или растерзанными на куски; монотонность ихъ также очень велика; наконецъ есть во всѣхъ народныхъ пѣсняхъ механическіе пріемы, проглядываютъ общія пружины, безъ помощи которыхъ никогда не развиваютъ онѣ своихъ темъ; но въ народной поэзіи очень много свѣжести, простоты, — и этого довольно для нашего эстетическаго чувства, чтобы восхищаться народною поэзіею.

Однимъ словомъ, какъ и всякое здоровое чувство, какъ всякая истинная потребность, эстетическое чувство имѣетъ больше стремленія удовлетворяться, нежели требовательности въ претензіяхъ; оно по своей натурѣ радуется удовлетворяясь, недовольно отсутствіемъ пищи, потому готово удовлетворяться первымъ сноснымъ предметомъ. Малотребовательность эстетическаго чувства доказывается и тѣмъ, что, имѣя первоклассныя произведенія, оно вовсе не пренебрегаетъ второклассными. Рафаэлевы картины не заставляютъ насъ находить плохими произведенія Грёза; имѣя Шекспира, мы съ наслажденіемъ перечитываемъ произведенія второстепенныхъ, даже третьестепенныхъ поэтовъ. Эстетическое чувство ищетъ хорошаго, а не фантастически-совершеннаго. Потому, если бы въ дѣйствительномъ прекрасномъ было очень много важныхъ недостатковъ, мы все-таки удовлетворялись бы имъ. Но посмотримъ ближе, до какой степени справед-

ливы упреки, дѣлаемые прекрасному въ дѣйствительности, и до какой степени справедливы слѣдствія, изъ нихъ выводимыя.

I. «Прекрасное въ природѣ непреднамѣренно; уже по этому одному не можетъ быть оно такъ хорошо, какъ прекрасное въ искусствѣ, создаваемое преднамѣренно».— Дѣйствительно, неодушевленная природа не думаетъ о красотѣ своихъ произведеній, какъ дерево не думаетъ о томъ, чтобы его плоды были вкусны. Но тѣмъ неменѣе надобно признаться, что наше искусство до сихъ поръ не могло создать ничего подобнаго даже апельсину или яблоку, не говоря уже о роскошныхъ плодахъ тропическихъ земель. Конечно, преднамѣренное произведеніе будетъ по достоинству выше непреднамѣреннаго; но только тогда, когда силы производителей равны. А силы человѣка гораздо слабѣе силъ природы, работа его чрезвычайно груба, неловка, неуклюжа въ сравненіи съ работою природы. И потому въ произведеніяхъ искусства превосходство со стороны преднамѣренности перевѣшивается, и далеко перевѣшивается слабостью ихъ въ исполненіи. Притомъ же непреднамѣренна красота только въ природѣ безчувственной, мертвой: птица и животное уже заботятся о своей внѣшности, безпрестанно охорашиваются: почти всѣ онѣ любятъ опрятность. Въ человѣкѣ красота рѣдко бываетъ совершенно непреднамѣренною: забота о своей наружности чрезвычайно сильна у всѣхъ насъ. Разумѣется, мы здѣсь говоримъ не объ изъисканныхъ средствахъ поддѣлывать красоту, а подразумѣваемъ постоянныя заботы о внѣшнемъ благообразіи, которыя составляютъ часть народной гигіены. Но если красота въ природѣ въ строгомъ смыслѣ не можетъ назваться преднамѣренною, какъ и все дѣйствованіе силъ природы;

то съ другой стороны нельзя сказать, чтобы вообще природа не стремилась къ произведенію прекраснаго: напротивъ, понимая прекрасное какъ полноту жизни, мы должны будемъ признать, что стремленіе къ жизни, проникающее всю природу, есть вмѣстѣ и стремленіе къ произведенію прекраснаго. Если мы должны вообще видѣть въ природѣ не цѣли, а только результаты, и потому не можемъ назвать красоту цѣлью природы, то не можемъ не назвать ее существеннымъ результатомъ, къ произведенію котораго напряжены силы природы. Непреднамѣренность (das Nichtgewolltsein), безсознательность этого направленія нисколько не мѣшаетъ его реальности, какъ безсознательность геометрическаго стремленія въ пчелѣ, безсознательность стремленія къ симметріи въ растительной силѣ, нисколько не мѣшаетъ правильности шестиграннаго строенія ячеекъ сота, симметріи двухъ половинъ листа.

II. «Отъ непреднамѣренности красоты въ природѣ происходитъ то, что прекрасное рѣдко встрѣчается въ дѣйствительности». — Но еслибъ и дѣйствительно было такъ, его малочисленность была бы прискорбна только для нашего эстетическаго чувства, нисколько не уменьшая красоты этого малочисленнаго ряда явленій и предметовъ. Алмазы величиною въ голубиное яйцо попадаются очень рѣдко; любители брильянтовъ могутъ справедливо жалѣть о томъ, и все-таки они соглашаются, что эти очень рѣдкіе алмазы прекрасны. Но жалобы на рѣдкость прекраснаго въ дѣйствительности несовершенно справедливы; несомнѣнно по крайней мѣрѣ, что прекраснаго въ дѣйствительности вовсе не такъ мало, какъ утверждаютъ нѣмецкіе эстетики. Прекрасныхъ и величественныхъ пейзажей очень много; есть страны, въ которыхъ они по-

падаются на каждомъ шагу, напр., не говоря уже о Швейцаріи, Альпахъ, Италіи, укажемъ на Финляндію, Крымъ, берега Днѣпра, даже берега Волги. Величественное въ жизни человѣка встрѣчается не безпрестанно; но сомнительно, согласился ли бы самъ человѣкъ, чтобы оно было чаще: великія минуты жизни слишкомъ дорого обходятся человѣку, слишкомъ истощаютъ его; а кто имѣетъ потребность искать и силу выносить ихъ вліяніе на душу, тотъ можетъ найти случаи къ возвышеннымъ ощущеніямъ на каждомъ шагу: путь доблести, самоотверженія и высокой борьбы съ низкимъ и вреднымъ, съ бѣдствіями и пороками людей незакрытъ никому и никогда. И были всегда, вездѣ тысячи людей, вся жизнь которыхъ была непрерывнымъ рядомъ возвышенныхъ чувствъ и дѣлъ. То же самое должно сказать и объ увлекательно-прекрасныхъ минутахъ въ жизни человѣка. Вообще нельзя человѣку жаловаться на ихъ рѣдкость; потому что отъ самаго человѣка зависитъ, до какой степени жизнь его наполнена прекраснымъ и великимъ. Жизнь такъ широка и многостороння, что въ ней человѣкъ почти всегда найдетъ досыта всего, искать чего чувствуетъ сильную и истинную потребность. Пуста и безцвѣтна бываетъ жизнь только у безцвѣтныхъ людей, которые толкуютъ о чувствахъ и потребностяхъ, на самомъ дѣлѣ не будучи способны имѣть никакихъ особенныхъ чувствъ и потребностей, кромѣ потребности рисоваться. Это потому, что духъ, направленіе, колоритъ жизни человѣка придается ей характеромъ самаго человѣка: отъ человѣка не зависятъ событія жизни, но духъ этихъ событій зависитъ отъ его характера. «На ловца звѣрь бѣжитъ.» Въ заключеніе было бы надобно объясниться насчетъ того, что́ спеціально называется кра-

сотою, разсмотрѣть вопросъ о томъ, до какой степени рѣдкое явленіе женская красота. Но, быть можетъ, это не совсѣмъ умѣстно въ нашемъ отвлеченномъ трактатѣ; ограничимся только замѣчаніемъ, что почти всякая женщина въ цвѣтѣ молодости кажется большинству красавицею, потому говорить здѣсь было бы можно развѣ о неразборчивости эстетическаго чувства большинства людей, а не о томъ, что красота рѣдкое явленіе. Людей прекрасныхъ лицомъ нисколько не меньше, нежели людей добрыхъ, умныхъ и т. д. Какъ же объяснить жалобу Рафаэля на недостатокъ красавицъ въ Италіи, классической странѣ красоты? Очень просто; онъ искалъ наилучшей красавицы, а наилучшая красавица конечно одна въ цѣломъ свѣтѣ — и гдѣ же отъискать ее? первостепеннаго въ своемъ родѣ всегда очень мало, по очень простой причинѣ: если его соберется много, то мы опять раздѣлимъ его на классы и будемъ называть первостепеннымъ то, чего найдется всего два-три индивидуума; все остальное назовемъ второстепеннымъ. И вообще надобно сказать, что мысль, будто бы «прекрасное рѣдко встрѣчается въ дѣйствительности» основана на смѣшеніи понятій «вполнѣ» и «первое»: вполнѣ величественныхъ рѣкъ очень много, первая изъ величественныхъ рѣкъ конечно одна; великихъ полководцевъ много, первымъ полководцемъ въ мірѣ былъ кто-нибудь одинъ изъ нихъ. Обыкновенно думаютъ: если есть или можетъ быть предметъ X, выше находящагося у меня подъ глазами предмета A, то предметъ A низокъ; но такъ только думаютъ, не такъ чувствуютъ въ самомъ дѣлѣ, и, находя Миссиссиппи величественнѣе Волги, мы продолжаемъ однако считать и Волгу величественною рѣкою. Обыкновенно говорится, что если одинъ предметъ больше другаго, то

превосходство перваго надъ вторымъ есть недостатокъ другаго: вовсе нѣтъ; въ дѣйствительности недостатокъ есть нѣчто положительное, а не нѣчто вытекающее изъ превосходства другихъ предметовъ. Рѣка, имѣющая одинъ футъ глубины въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, не потому считается мелкою, что есть рѣки гораздо глубже ея; она мелка безъ всякихъ сравненій, сама по себѣ, мелка потому, что неудобна для судоходства; каналъ, имѣющій тридцать футовъ глубины, не мелокъ въ дѣйствительной жизни, потому что совершенно удобенъ для судоходства; никому не приходитъ и въ голову называть его мелкимъ, хотя всякому извѣстно, что Па-де-Кале далеко превосходитъ его своею глубиною. Отвлеченное математическое сравненіе не есть взглядъ дѣйствительной жизни. Потому, находя предметъ X прекраснѣе предмета A, мы въ дѣйствительной жизни нисколько не перестаемъ находить прекраснымъ предметъ A. Положимъ, что «Отелло» выше «Макбета», или «Макбетъ» выше «Отелло» — несмотря на превосходство одной изъ этихъ трагедій надъ другой, онѣ обѣ остаются прекрасными. Достоинства «Отелло» не могутъ быть вмѣняемы въ недостатки «Макбету» и наоборотъ. Такъ мы смотримъ на произведенія искусства. Если смотрѣть такъ же и на прекрасныя явленія дѣйствительности, то очень часто мы должны будемъ сознаться, что красота одного явленія безукоризненна, хотя красота другаго еще выше. И въ самомъ дѣлѣ, развѣ кто-нибудь называетъ итальянскую природу не прекрасною, хотя природа Антильскихъ острововъ или Остъ-Индіи гораздо богаче? А только съ подобной точки зрѣнія, ненаходящей себѣ подтвержденія въ дѣйствительныхъ чувствахъ и сужденіяхъ человѣка,

и можетъ эстетика утверждать, будто бы въ мірѣ дѣйствительности красота есть явленіе рѣдкое.

III. «Красота прекраснаго въ дѣйствительности мимолетна»—согласимся; но развѣ отъ этого она менѣе прекрасна? И притомъ это не всегда справедливо: цвѣтокъ дѣйствительно увядаетъ скоро; но человѣкъ долго остается прекраснымъ; можно даже сказать, что человѣческая красота продолжается именно столько, сколько надобно человѣку, ею наслаждающемуся. Несовсѣмъ, быть можетъ, соотвѣтствовало бы характеру нашего отвлеченнаго трактата вдаваться въ подробное доказательство этого положенія; потому скажемъ только, что красота каждаго поколѣнія существуетъ и должна существовать для этого самаго поколѣнія; и нисколько не нарушаетъ гармоніи, нисколько не противно эстетическимъ потребностямъ этого поколѣнія, если красота его увядаетъ вмѣстѣ съ нимъ — у послѣдующихъ будетъ своя новая красота, и жаловаться тутъ некому и не на что. Быть можетъ неумѣстно было бы здѣсь также вдаваться въ подробныя доказательства того, что желаніе «не старѣть» — фантастическое желаніе, что на самомъ дѣлѣ пожилой человѣкъ и хочетъ быть пожилымъ человѣкомъ, если только его жизнь прошла нормальнымъ образомъ и если онъ не принадлежитъ къ числу людей поверхностныхъ. Но это ясно и безъ подробныхъ доказательствъ. Всѣ мы «съ сожалѣніемъ» вспоминаемъ о дѣтствѣ, говоримъ иногда, что «хотѣли бы снова перенестись въ то счастливое время»: но едвали кто-нибудь согласился бы на самомъ дѣлѣ превратиться въ ребенка. То же самое должно сказать и относительно сожалѣній о томъ, что «прошла красота нашей юности»— эти слова не имѣютъ реальнаго значенія, если юность

прошла сколько-нибудь удовлетворительнымъ образомъ. Пережитое было бы скучно переживать вновь, какъ скучно слушать во второй разъ анекдотъ, хотя бы онъ казался чрезвычайно интересенъ въ первый разъ. Надобно различать дѣйствительныя желанія отъ фантастическихъ, мнимыхъ желаній, которыя вовсе и не хотятъ быть удовлетворенными; таково мнимое желаніе, чтобы красота въ дѣйствительности не увядала. «Жизнь стремится впередъ, и уноситъ красоту дѣйствительности въ своемъ теченіи», говорятъ эстетики; — правда; но вмѣстѣ съ жизнью стремятся впередъ, т. е. измѣняются въ своемъ содержаніи, наши желанія, и слѣдовательно фантастичны сожалѣнія о томъ, что прекрасное явленіе исчезаетъ — оно исчезаетъ исполнивъ свое дѣло, доставивъ нынѣ столько эстетическаго наслажденія, сколько могъ вмѣстить нынѣшній день; завтра будетъ новый день, съ новыми потребностями, и только новое прекрасное можетъ удовлетворить ихъ. Еслибы красота въ дѣйствительности была неподвижна и неизмѣнна, «безсмертна», какъ того требуютъ эстетики, она надоѣла бы, опротивѣла бы намъ. Живой человѣкъ не любитъ неподвижнаго въ жизни; потому никогда не наглядится онъ на живую красоту, и очень скоро пресыщаетъ его tableau vivant, которую предпочитаютъ живымъ сценамъ исключительные поклонники искусства. Но по ихъ мнѣнію красота должна быть однообразна въ своей вѣчности, нетолько вѣчна; потому противъ прекраснаго въ дѣйствительности является новое обвиненіе:

IV. «Прекрасное въ дѣйствительности непостоянно въ своей красотѣ» — но на это надобно отвѣчать тѣмъ же самымъ вопросомъ, какъ и прежде:—развѣ это мѣшаетъ ему быть прекраснымъ по временамъ? Развѣ пейзажъ

менѣе прекрасенъ поутру оттого, что красота его померкнетъ на время съ закатомъ солнца? И опять надобно сказать, что большею частью этотъ упрекъ несправедливъ; положимъ, что есть пейзажи, красота которыхъ пропадаетъ съ пурпурнымъ озареніемъ утренней зари; но большая часть прекрасныхъ пейзажей прекрасны при всякомъ освѣщеніи; и надобно прибавить, что незавидна красота того пейзажа, который хорошъ только въ данную минуту, а не все время, пока существуетъ. «Иногда физіогномія выражаетъ всю полноту жизни, иногда она не выражаетъ ничего» — нѣтъ; справедливо то, что иногда физіогномія бываетъ чрезвычайно выразительна, иногда она гораздо менѣе выразительна; но чрезвычайно рѣдки минуты, когда физіогномія человѣка, свѣтящаяся умомъ или добротою, бываетъ лишена выраженія: умное лицо и во время сна сохраняетъ выраженіе ума, доброе лицо сохраняетъ и во снѣ выраженіе доброты; а бѣглое разнообразіе выраженія въ лицѣ выразительномъ придаетъ ему новую красоту. Точно такъ же разнообразіе позъ придаетъ новую красоту живому существу. Очень часто бываетъ и то, что исчезновеніе прекрасной позы одно только и спасаетъ ея драгоцѣнность для насъ: «группа сражающихся воиновъ прекрасна; но чрезъ нѣсколько минутъ она уже разстроилась» — а что было бы, еслибы она не разстроилась, еслибы схватка атлетовъ продолжалась цѣлые сутки? намъ наскучило бы смотрѣть, и мы отвернулись бы, какъ это впрочемъ бываетъ часто въ дѣйствительности. Чѣмъ обыкновенно кончается эстетическое впечатлѣніе, подъ вліяніемъ котораго держитъ насъ полчаса или часъ неподвижная «вѣчно прекрасная», «вѣчно неизмѣнная въ красотѣ своей» картина? — тѣмъ, что мы уходимъ

сами, недождавшись, пока насъ «оторветъ отъ наслажденія» мракъ вечера.

V. «Прекрасное въ дѣйствительности прекрасно только потому, что мы смотримъ на него съ такой точки зрѣнія, съ которой оно кажется прекраснымъ.» — Напротивъ, гораздо чаще случается, что прекрасное прекрасно со всѣхъ точекъ зрѣнія; такъ, напр., прекрасный пейзажъ бываетъ большею частью хорошъ, откуда бы ни смотрѣли мы на него,—конечно, онъ бываетъ въ высшей степени хорошъ только съ одной точки зрѣнія—но что же изъ этого? и на произведенія живописи надобно смотрѣть съ извѣстнаго мѣста, для того, чтобы они представлялись намъ во всей своей красотѣ. Это слѣдствіе законовъ перспективы, которые одинаково должны быть соблюдаемы при наслажденіи прекраснымъ въ дѣйствительности и прекраснымъ въ искусствѣ.

Вообще надобно, кажется, сказать, что всѣ разсмотрѣнные упреки прекрасному въ дѣйствительности преувеличены, а нѣкоторые совершенно несправедливы; что нѣтъ изъ нихъ ни одного, который прилагался бы ко всѣмъ родамъ прекраснаго. Но нами не разсмотрѣны еще главнѣйшіе, существеннѣйшіе недостатки, открываемые господствующими эстетическими воззрѣніями въ прекрасномъ дѣйствительнаго міра. До сихъ поръ упреки были обращены на то, что прекрасное въ дѣйствительности неудовлетворительно для человѣка; теперь слѣдуютъ прямыя доказательства, что прекрасное въ дѣйствительности, собственно говоря, не можетъ и назваться прекраснымъ. Доказательствъ этихъ три. Пересмотримъ ихъ, начиная съ менѣе сильнаго и менѣе общаго.

VI. «Прекрасное въ дѣйствительности или группа предметовъ (пейзажъ, группа людей), или одинъ предметъ въ отдѣльности. Вредная случайность всегда портитъ въ дѣйствительности группу, кажущуюся прекрасной, внося въ нее посторонніе, ненужные предметы, мѣшающіе красотѣ и единству цѣлаго; она портитъ и кажущійся прекраснымъ отдѣльный предметъ, портя нѣкоторыя его части: внимательное разсмотрѣніе покажетъ намъ всегда, что нѣкоторыя части дѣйствительнаго предмета, представляющагося прекраснымъ, вовсе не прекрасны». — Здѣсь мы опять встрѣчаемся съ мыслью, что красота есть совершенство. Но эта мысль только частное приложеніе общей мысли, что человѣкъ удовлетворяется вообще только математически совершеннымъ: нѣтъ, практическая жизнь человѣка убѣждаетъ насъ, что онъ ищетъ только приблизительнаго совершенства, которое, выражаясь строго, и не должно называться совершенствомъ. Человѣкъ ищетъ только хорошаго, а не совершеннаго. Совершенства требуетъ только чистая математика; даже прикладная математика довольствуется приблизительными вычисленіями. Искать совершенства въ какой бы то ни было сферѣ жизни—дѣло отвлеченной, болѣзненной или праздной фантазіи. Мы хотимъ дышать чистымъ воздухомъ; но замѣчаемъ ли мы, что абсолютно чистъ воздухъ не бываетъ нигдѣ и никогда? Мы хотимъ пить чистую воду, но не абсолютно-чистую воду: совершенно чистая (дистиллированная) вода даже непріятна для вкуса. Эти примѣры слишкомъ матеріальны? Приведемъ другіе: развѣ кому приходила мысль называть неученымъ человѣка, которому не все извѣстно? Нѣтъ, мы и не ищемъ человѣка, которому было бы извѣстно все; мы требуемъ отъ ученаго только того,

чтобы ему было извѣстно все существенное и чтобы ему было извѣстно очень многое. Развѣ мы недовольны, напр., историческою книгою, въ которой не всѣ рѣшительно вопросы объяснены, не всѣ рѣшительно подробности приведены, не всѣ до одного взгляды и слова автора абсолютно справедливы? нѣтъ, мы довольны, и чрезвычайно довольны книгою, когда въ ней разрѣшены главные вопросы, приведены самонужнѣйшія подробности, когда главныя мнѣнія автора справедливы, и въ книгѣ его очень мало невѣрныхъ или неудачныхъ объясненій. (Ниже мы увидимъ, что въ сферѣ искусства мы также довольствуемся приблизительнымъ совершенствомъ). Послѣ этихъ указаній можно сказать, не боясь сильнаго противорѣчія, что и въ области прекраснаго дѣйствительной жизни мы довольствуемся тѣмъ, когда находимъ очень хорошее, но не ищемъ совершенства математическаго, изъятаго отъ всѣхъ мелкихъ недостатковъ. Неужели кому-нибудь вздумается говорить, что пейзажъ не прекрасенъ, если на какомъ-нибудь мѣстѣ его ростутъ три куста, а лучше было бы, еслибъ росло два или четыре? Вѣроятно никому еще изъ людей, любовавшихся моремъ, не приходило въ голову, что море могло бы быть лучше, нежели оно есть; а если математически строго смотрѣть на море, то въ немъ дѣйствительно есть недостатки, и первый недостатокъ—оно не плоская, а выпуклая поверхность. Правда, этого недостатка не видно, его открываетъ не глазъ, а вычисленіе; можно поэтому прибавить, что смѣшно и говорить объ этомъ недостаткѣ, котораго невозможно замѣтить, о которомъ можно только знать—но таковы большею частью недостатки прекраснаго въ дѣйствительности: ихъ не видно, они нечувствительны, они

открываются только изслѣдованію, а не воззрѣнію. Не забудемъ же, что чувство прекраснаго имѣетъ дѣло съ воззрѣніемъ, а не съ наукою: что́ нечувствительно, то не существуетъ для эстетическаго чувства. Но въ самомъ ли дѣлѣ недостатки прекраснаго въ дѣйствительности большею частью нечувствительны для воззрѣнія? Въ этомъ убѣждаетъ насъ опытъ. Нѣтъ человѣка, одареннаго эстетическимъ чувствомъ, которому бы не встрѣчались въ дѣйствительности тысячи лицъ, явленій и предметовъ, казавшихся ему безукоризненно прекрасными. Но что же особенно важнаго, когда въ прекрасномъ предметѣ и замѣтны для воззрѣнія недостатки? Вѣрно они слишкомъ неважны, если, несмотря на нихъ, предметъ продолжаетъ казаться прекраснымъ—если они важны, предметъ будетъ уродливъ, а не прекрасенъ. А неважное нестоитъ того, чтобъ и говорить о немъ. И дѣйствительно, эстетически здоровый человѣкъ не обращаетъ на него вниманія.—Человѣку, не приготовленному спеціальнымъ изученіемъ новѣйшей эстетики, странно будетъ услышать второе доказательство, приводимое въ подтвержденіе того, что такъ называемое прекрасное въ дѣйствительности не можетъ быть прекрасно въ полномъ смыслѣ слова.

VII. «Дѣйствительный предметъ не можетъ быть прекрасенъ уже потому, что онъ живой предметъ, въ которомъ совершается дѣйствительный процессъ жизни со всею своею грубостью, со всѣми своими антиэстетическими подробностями».—Едвали можно себѣ представить высшую степень фантастическаго идеализма. Какъ, неужели живое лицо не прекрасно, а изображенное на портретѣ или снятое въ дагерротипъ прекрасно? и почему

же? потому, что на живомъ лицѣ неизбѣжно бываютъ всегда матерьяльные слѣды процесса жизни; потому, что, если мы посмотримъ въ микроскопъ на живое лицо, то всегда увидимъ его покрытое испариною и т. п. Какъ, живое дерево не можетъ быть прекраснымъ, потому, что на немъ всегда гнѣздятся мелкія насѣкомыя, питающіяся его листьями? Странное мнѣніе, которое даже не требуетъ опроверженія: какое же дѣло моему эстетическому воззрѣнію до того, чего оно не замѣчаетъ? можетъ ли производить какое-нибудь вліяніе на мое ощущеніе тотъ недостатокъ, котораго оно не чувствуетъ? Въ опроверженіе этого мнѣнія не нужно даже приводить истину, что странно искать такихъ людей, которые бы не пили, не ѣли, не имѣли надобности умываться и перемѣнять бѣлье. Распространяться о подобныхъ требованіяхъ совершенно безполезно. Лучше разсмотримъ одну изъ тѣхъ идей, изъ которыхъ возникъ столь странный упрекъ прекрасному въ дѣйствительности, идею, составляющую одно изъ основныхъ воззрѣній господствующей эстетики. Вотъ эта мысль: «Прекрасное ееть не самый предметъ, а чистая поверхность, чистая форма (die reine Oberfläche) предмета». Неосновательность этого взгляда на прекрасное обнаружится, когда мы пересмотримъ источники, изъ которыхъ оно произошло. Прекрасное чаще всего мы видимъ глазами; а глаза конечно видятъ только оболочку, абрисъ, наружность предмета, а не внутреннее его сложеніе. Изъ этого легко вывесть заключеніе, что прекрасное есть поверхность предмета, а не самый предметъ. Но вопервыхъ, кромѣ прекраснаго для зрѣнія есть прекрасное для слуха (пѣніе и музыка), въ которомъ нельзя говорить ни о какой поверхности. Вовторыхъ, не

всегда и глазами видимъ мы только оболочку предмета: въ прозрачныхъ предметахъ мы видимъ весь предметъ, все его внутреннее сложеніе; водѣ и драгоцѣннымъ камнямъ именно прозрачность и сообщаетъ красоту. Наконецъ человѣческое тѣло, лучшая красота на землѣ, полупрозрачно, и мы въ человѣкѣ видимъ не чисто одну только поверхность: сквозь кожу просвѣчиваетъ тѣло, и это просвѣчиваніе тѣла придаетъ чрезвычайно много прелести человѣческой красотѣ. Втретьихъ, странно говорить, что и въ совершенно непрозрачныхъ тѣлахъ мы видимъ только поверхность, а не самый предметъ: воззрѣніе принадлежитъ не исключительно глазамъ, извѣстно, что въ немъ всегда участвуетъ припоминающій и соображающій разсудокъ; соображеніе всегда наполняетъ матеріей пустую форму, представляющуюся глазу. Человѣкъ видитъ движущійся предметъ, хотя органъ его глаза самъ по себѣ не видитъ движенія; человѣкъ видитъ отдаленность предмета, хотя самъ по себѣ глазъ не видитъ отдаленія; такъ точно человѣкъ видитъ матеріальный предметъ, хотя глазъ его видитъ только пустую, нематеріальную, отвлеченную поверхность предмета. Другое основаніе для мысли: «прекрасное есть чистая поверхность» состоитъ въ предположеніи, что эстетическое наслажденіе несовмѣстимо съ матеріальнымъ интересомъ, принимаемымъ въ предметѣ. Не будемъ входить въ разсмотрѣніе того, какимъ образомъ надобно понимать отношеніе матеріальной интересности для насъ предмета и эстетическаго наслажденія имъ, хотя это изслѣдованіе привело бы къ убѣжденію, что эстетическое наслажденіе отлично отъ матеріальнаго интереса или практическаго взгляда на предметъ, но не противоположно ему. Довольно будетъ указать на сви-

дѣтельство опыта, что и дѣйствительный предметъ можетъ казаться прекраснымъ, не возбуждая матеріальнаго интереса: какая же своекорыстная мысль пробуждается въ насъ, когда мы любуемся звѣздами, моремъ, лѣсомъ (неужели при взглядѣ на дѣйствительный лѣсъ я необходимо долженъ думать, годится ли онъ мнѣ на постройку или отопленіе дома?), — какая своекорыстная мысль пробуждается въ насъ, когда мы заслушиваемся шелеста листьевъ, пѣсни соловья? Что касается человѣка, мы часто любимъ его безъ всякихъ своекорыстныхъ побужденій, нисколько не думая о себѣ; тѣмъ скорѣе можетъ онъ эстетически нравиться намъ, не возбуждая матеріальнаго (stoffartig) раздумья о нашихъ отношеніяхъ къ нему. Наконецъ ближайшимъ образомъ мысль о томъ, что прекрасное есть чистая форма, вытекаетъ изъ понятія, что прекрасное есть чистый призракъ; а такое понятіе — необходимое слѣдствіе опредѣленія прекраснаго какъ полноты осуществленія идеи въ отдѣльномъ предметѣ, и падаетъ вмѣстѣ съ этимъ опредѣленіемъ.

Послѣ длиннаго ряда упрековъ прекрасному въ дѣйствительности, становившихся все общѣе и сильнѣе, мы доходимъ теперь до послѣдней, самой сильной и самой общей причины, почему реальное прекрасное не можетъ быть считаемо дѣйствительно прекраснымъ.

VIII. «Отдѣльный предметъ не можетъ быть прекрасенъ уже потому, что онъ не абсолютенъ; а прекрасное есть абсолютное». — Доказательство дѣйствительно неопровержимое въ кругу понятій философскихъ школъ, породившихъ его и принимающихъ мѣриломъ нетолько теоретической истины, но и дѣятельныхъ стремленій че-

ловѣка абсолютное. Но эти системы уже распались, уступивъ мѣсто другимъ, развившимся изъ нихъ по силѣ внутренняго діалектическаго процесса, но понимающимъ жизнь совершенно иначе. Ограничиваясь этимъ указаніемъ на философскую несостоятельность воззрѣнія, изъ котораго произошло подведеніе всѣхъ человѣческихъ стремленій подъ абсолютъ, станемъ для нашей критики на другую точку зрѣнія, болѣе близкую къ чисто эстетическимъ понятіямъ, и скажемъ, что вообще дѣятельность человѣка не стремится къ абсолютному, и ничего не знаетъ о немъ, имѣя въ виду различныя чисто человѣческія цѣли. Въ этомъ совершенно сходны съ другими чувствами и дѣятельностями человѣка чувство и дѣятельность эстетическія. Въ дѣйствительности мы не встрѣчаемъ ничего абсолютнаго; потому не можемъ сказать по опыту, какое впечатлѣніе произвела бы на насъ абсолютная красота; но то мы знаемъ, по крайней мѣрѣ, изъ опыта, что similis simili gaudet, что поэтому намъ, существамъ индивидуальнымъ, не могущимъ перейти за границы нашей индивидуальности, очень нравится индивидуальность, очень нравится индивидуальная красота, не могущая перейти за границы своей индивидуальности. Послѣ этого дальнѣйшія опроверженія излишни. Надобно только прибавить, что мысль объ индивидуальности истинной красоты развита тою же системою эстетическихъ воззрѣній, которая поставляетъ мѣриломъ прекраснаго абсолютъ. Изъ мысли о томъ, что индивидуальность существеннѣйшій признакъ прекраснаго, само собою вытекаетъ положеніе, что мѣрило абсолютнаго чуждо области прекраснаго — выводъ противорѣчащій основному воззрѣнію этой системы на прекрасное. Источникъ подобныхъ противорѣчій, не всегда

избѣгаемыхъ системою, о которой мы говоримъ, — смѣшеніе въ ней геніальныхъ выводовъ изъ опыта и столько же геніальныхъ, но страждущихъ внутреннею несостоятельностью попытокъ подчинить всѣ ихъ апріористическому взгляду, который часто противорѣчитъ имъ.

Теперь просмотрѣны всѣ упреки, болѣе или менѣе несправедливо дѣлаемые прекрасному въ дѣйствительности, и можно приступить къ рѣшенію вопроса о существенномъ значеніи искусства. По господствующимъ эстетическимъ понятіямъ, «искусство имѣетъ своимъ источникомъ стремленіе человѣка освободить прекрасное отъ недостатковъ (нами разсмотрѣнныхъ), мѣшающихъ прекрасному на степени своего реальнаго существованія въ дѣйствительности быть вполнѣ удовлетворительнымъ для человѣка. Прекрасное, создаваемое искусствомъ, свободно отъ недостатковъ прекраснаго въ дѣйствительности». Посмотримъ же, до какой степени на самомъ дѣлѣ прекрасное, создаваемое искусствомъ, выше прекраснаго въ дѣйствительности по свободности своей отъ упрековъ, взводимыхъ на это послѣднее: послѣ того намъ легко будетъ рѣшить, вѣрно ли опредѣляется господствующимъ воззрѣніемъ происхожденіе искусства и его отношеніе къ живой дѣйствительности.

I. «Прекрасное въ природѣ не преднамѣренно». — Прекрасное въ искусствѣ бываетъ преднамѣренно, это правда; но во всѣхъ ли случаяхъ и во всѣхъ ли подробностяхъ? Не будемъ говорить о томъ, часто ли, и въ какой степени художникъ и поэтъ ясно понимаютъ, что́ именно выразится въ ихъ произведеніи — безсознательность художническаго дѣйствованія давно уже стала общимъ мѣстомъ, о которомъ всѣ толкуютъ; быть можетъ нужнѣе нынѣ рѣзко выставлять на видъ зависи-

мость красоты произведенія отъ сознательныхъ стремленій художника, нежели распространяться о томъ, что произведенія истинно творческаго таланта имѣютъ всегда очень много непреднамѣренности, инстинктивности. Какъ бы то ни было, обѣ эти точки зрѣнія извѣстны, и безполезно здѣсь останавливаться на нихъ. Но можетъ быть не излишне сказать, что и преднамѣренныя стремленія художника (особенно поэта) не всегда даютъ право сказать, чтобы забота о прекрасномъ была истиннымъ источникомъ его художественныхъ произведеній; правда, поэтъ всегда старается «сдѣлать какъ можно лучше»; но это еще не значитъ, чтобы вся его воля и соображенія управлялись исключительно или даже преимущественно заботою о художественности или эстетическомъ достоинствѣ произведенія: какъ у природы есть много стремленій, находящихся между собою въ борьбѣ и губящихъ или искажающихъ своею борьбою красоту; такъ и въ художникѣ, въ поэтѣ есть много стремленій, которыя своимъ вліяніемъ на его стремленіе къ прекрасному искажаютъ красоту его произведенія. Сюда вопервыхъ принадлежатъ различныя житейскія стремленія и потребности художника, не позволяющія ему быть только художникомъ и болѣе ничѣмъ; вовторыхъ, его умственные и нравственные взгляды, также не позволяющіе ему думать при исполненіи исключительно только о красотѣ; втретьихъ наконецъ, идея художественнаго созданія является у художника обыкновенно не вслѣдствіе одного только стремленія создать прекрасное: поэтъ, достойный своего имени, обыкновенно хочетъ въ своемъ произведеніи передать намъ свои мысли, свои взгляды, свои чувства, а не исключительно только созданную имъ красоту. Однимъ словомъ, если красота въ дѣйствитель-

ности развивается въ борьбѣ съ другими стремленіями природы, то и въ искусствѣ красота развивается также въ борьбѣ съ другими стремленіями и потребностями человѣка, ее создающаго; если въ дѣйствительности эта борьба портитъ или губитъ красоту, то едвали меньше шансовъ, что она испортитъ или погубитъ ее въ произведеніи искусства; если въ дѣйствительности прекрасное развивается подъ вліяніями, ему чуждыми, недопускающими его быть только прекраснымъ, то и созданіе художника или поэта развивается подъ множествомъ различныхъ стремленій, результатъ которыхъ долженъ быть таковъ же. Мы готовы однакоже согласиться, что преднамѣренности больше въ прекрасныхъ произведеніяхъ искусства, нежели въ прекрасныхъ созданіяхъ природы, и что въ этомъ отношеніи искусство стояло бы выше природы, еслибъ его преднамѣренность была свободна отъ недостатковъ, отъ которыхъ свободна природа. Но выигрывая преднамѣренностью съ одной стороны, искусство проигрываетъ тѣмъ же самымъ съ другой; дѣло въ томъ, что художникъ, задумывая прекрасное, очень часто задумываетъ вовсе не прекрасное: мало—хотѣть прекраснаго, надобно умѣть постигать его въ его истинной красотѣ—а какъ часто художники заблуждаются въ своихъ понятіяхъ о красотѣ! какъ часто обманываетъ ихъ даже художническій инстинктъ, не только рефлексивныя понятія, большею частью одностороннія! Всѣ недостатки индивидуальности неразлучны въ искусствѣ съ преднамѣренностью.

II. «Прекрасное рѣдко встрѣчается въ дѣйствительности»;—но развѣ чаще оно встрѣчается въ искусствѣ? Сколько ежедневно бываетъ истинно трагическихъ или драматическихъ событій! А много ли насчитается истин-

но прекрасныхъ трагедій или драмъ? во всѣхъ западныхъ литературахъ три-четыре десятка, въ русской — если не ошибаемся, кромѣ Бориса Годунова и Сценъ изъ рыцарскихъ временъ—ни одной, которая стояла бы выше посредственности. Сколько романовъ совершается въ дѣйствительности! А много ли насчитывается истинно прекрасныхъ романовъ? можетъ быть по нѣскольку десятковъ въ англійской и французской литературахъ, и пять-шесть въ русской. Что скорѣе можно встрѣтить: прекрасный пейзажъ въ природѣ, или въ живописи?— Почему же такъ? Потому, что великихъ поэтовъ и художниковъ очень мало, какъ и вообще мало геніальныхъ людей во всякомъ родѣ. Если рѣдко бываетъ въ дѣйствительности совершенно благопріятный случай для созданія прекраснаго или возвышеннаго, то еще рѣже благопріятный случай рожденія и безпрепятственнаго развитія великаго генія, потому что здѣсь нужно стеченіе гораздо большаго числа благопріятныхъ условій. Этотъ упрекъ противъ дѣйствительности еще съ большею силою падаетъ на искусство.

III. «Прекрасное въ природѣ мимолетно»;—въ искусствѣ оно часто бываетъ вѣчно, это правда; но не всегда, потому что и произведеніе искусства подвержено погибели и порчѣ отъ случая. Греческіе лирики погибли для насъ; погибли картины Апеллеса и статуи Лизиппа. Но не останавливаясь на этомъ, перейдемъ къ другимъ причинамъ невѣчности очень многихъ произведеній искусства, отъ которыхъ свободно прекрасное въ природѣ—это мода и обветшаніе матеріала. Природа не старѣетъ, вмѣсто увядшихъ произведеній своихъ она рождаетъ новыя; искусство лишено этой вѣчной способности воспроизведенія, возобновленія, а между тѣмъ вре-

мя не безъ слѣда проходитъ и надъ его созданіями. Въ произведеніяхъ поэзіи скоро старѣетъ языкъ, и мы по этой одной причинѣ не можемъ наслаждаться Шекспиромъ, Данте, Вольфрамомъ такъ свободно, какъ наслаждались ихъ современники. Еще гораздо важнѣе то, что съ теченіемъ времени многое въ произведеніяхъ поэзіи дѣлается непонятнымъ для насъ (мысли и обороты, заимствованные отъ современныхъ обстоятельствъ, намеки на событія и лица); многое становится безцвѣтно и безвкусно; ученые комментаріи не могутъ сдѣлать для потомковъ всего столь же яснымъ и живымъ, какъ все было ясно для современниковъ; притомъ ученые комментаріи и эстетическое наслажденіе—противоположныя вещи; не говоримъ уже, что черезъ нихъ произведеніе поэзіи перестаетъ быть общедоступнымъ. Еще важнѣе то, что развитіе цивилизаціи, измѣненіе понятій иногда совлекаетъ всю красоту съ произведенія поэзіи, иногда превращаетъ его даже въ нѣчто непріятное или отвратительное. Примѣровъ не хотимъ указывать, кромѣ эклогъ Виргилія, скромнѣйшаго изъ римскихъ поэтовъ. Отъ поэзіи переходимъ къ другимъ искусствамъ. Произведенія музыки погибаютъ вмѣстѣ съ тѣми инструментами, для которыхъ были писаны. Вся древняя музыка погибла для насъ. Красота старыхъ музыкальныхъ произведеній блѣднѣетъ съ усовершенствованіемъ оркестровки. Краски въ живописи очень скоро линяютъ и чернѣютъ; картины XVI — XVII вѣка уже давно потеряли свою первобытную красоту. Какъ ни сильно вліяніе всѣхъ этихъ обстоятельствъ, не въ нихъ однакоже главная причина мимолетности произведеній искусства— она заключается во вліяніи на нихъ вкуса эпохи, почти всегда вліяніи моднаго настроенія, односторонняго и

очень часто фальшиваго. Мода сдѣлала половину каждой драмы Шекспира негодною для эстетическаго наслажденія въ наше время; мода, отразившаяся на трагедіяхъ Расина и Корнеля, заставляетъ насъ не столько наслаждаться ими, сколько подсмѣиваться надъ ними. Ни въ живописи, ни въ музыкѣ, ни въ архитектурѣ не найдется почти ни одного произведенія, созданнаго за 100 или 150 лѣтъ, которое не казалось бы нынѣ или вялымъ, или смѣшнымъ, несмотря на всю силу генія, отпечатлѣнную на немъ. И современное искусство чрезъ пятьдесятъ лѣтъ будетъ часто вызывать улыбку.

IV. «Прекрасное въ дѣйствительности непостоянно въ своей красотѣ.»—Это правда; но прекрасное въ искусствѣ мертвенно-неподвижно въ своей красотѣ, это гораздо хуже. На живое лицо можно смотрѣть по нѣскольку часовъ; картина надоѣдаетъ чрезъ четверть часа, и рѣдки примѣры дилеттантовъ, которые устояли бы часъ предъ картиною. Произведенія поэзіи живѣе, нежели произведенія живописи, архитектуры и ваянія; но и они пресыщаютъ насъ довольно скоро: конечно не найдется человѣка, который былъ бы въ состояніи перечитать романъ пять разъ сряду; между тѣмъ жизнь, живыя лица и дѣйствительныя событія увлекательны своимъ разнообразіемъ.

V. «Красота въ природу вносится только тѣмъ, что мы смотримъ на нее съ той, а не съ другой точки зрѣнія» — мысль, почти никогда не бывающая справедливою; но къ произведеніямъ искусства она почти всегда прилагается. Всѣ произведенія искусства не нашей эпохи и не нашей цивилизаціи непремѣнно требуютъ, чтобы мы перенеслись въ ту эпоху, въ ту цивилизацію, которая создала ихъ; иначе они покажутся намъ непо-

нятными, странными, но не прекрасными. Если мы не перенесемся въ древнюю Грецію, пѣсни Сафо и Анакреона покажутся намъ выраженіемъ антиэстетическаго наслажденія, чѣмъ-то похожимъ на тѣ произведенія нашего времени, которыхъ стыдится печать; если мы не перенесемся мыслью въ патріархальное общество, пѣсни Гомера будутъ оскорблять насъ цинизмомъ, грубымъ обжорствомъ, отсутствіемъ нравственнаго чувства. Но греческій міръ слишкомъ далекъ отъ насъ; возмемъ ближайшую эпоху. Сколько у Шекспира, у итальянскихъ живописцевъ такого, что понимается и цѣнится только тогда, когда мы перенесемся въ прошедшее съ его понятіями о вещахъ! Представимъ примѣръ еще ближе къ нашему времени: «Фаустъ» Гёте покажется страннымъ произведеніемъ человѣку, не способному перенестись въ ту эпоху стремленій и сомнѣній, выраженіемъ которой служитъ «Фаустъ».

VI. «Прекрасное въ дѣйствительности заключаетъ въ себѣ много непрекрасныхъ частей или подробностей».—А въ искусствѣ развѣ не то же самое, только въ гораздо большей степени? укажите произведеніе искусства, въ которомъ нельзя было бы найти недостатковъ. Романы Вальтеръ-Скотта слишкомъ растянуты, романы Диккенса почти постоянно приторно-сантиментальны и очень часто растянуты, романы Теккерея иногда (или, лучше сказать, очень часто) надоѣдаютъ своею постоянною претензіею на иронически-злое простодушіе. Но геніи новѣйшіе рѣдко являются путеводителями въ эстетикѣ; она преимущественно любитъ Гомера, греческихъ трагиковъ и Шекспира. Гомеровы поэмы безсвязны: Эсхилъ и Софоклъ слишкомъ суровы и сухи, у Эсхила кромѣ того недостаетъ драматизма; Эврипидъ плаксивъ; Шек-

спиръ реториченъ и напыщенъ; художественное построеніе драмъ его было бы вполнѣ хорошо, еслибъ ихъ нѣсколько передѣлать, какъ и предлагаетъ Гёте. Перейдемъ къ живописи, и должны будемъ признаться въ томъ же самомъ: противъ одного Рафаэля рѣдко возвышаютъ голосъ; во всѣхъ остальныхъ живописцахъ давно открыто множество слабыхъ сторонъ. Но самого Рафаэля упрекаютъ въ незнаніи анатоміи. О музыкѣ нечего и говорить: Бетховенъ слишкомъ непонятенъ и часто дикъ; у Моцарта слаба оркестровка; у новыхъ композиторовъ слишкомъ много шума и трескотни. Безукоризненная опера по мнѣнію знатоковъ одна — Донъ Жуанъ; незнатоки находятъ его скучнымъ. Если совершенства нѣтъ въ природѣ и въ живомъ человѣкѣ, то еще меньше можно найти его въ искусствѣ и въ дѣлахъ человѣка: «въ слѣдствіи не можетъ быть того, чего нѣтъ въ причинѣ, въ человѣкѣ». Широкое, безпредѣльное поле открывается тому, кто захочетъ доказывать слабость всѣхъ вообще произведеній искусства. Само собою разумѣется, что подобное предпріятіе могло бы свидѣтельствовать о ѣдкости ума, но не о безпристрастіи: достоинъ сожалѣнія человѣкъ, не преклоняющійся предъ великими произведеніями искусства; но простительно, когда принуждаютъ преувеличенныя похвалы, напоминать, что если на солнцѣ есть пятна, то въ «земныхъ дѣлахъ» человѣка ихъ не можетъ не быть.

VII. «Живой предметъ не можетъ быть прекрасенъ уже и потому, что въ немъ совершается тяжелый, грубый процессъ жизни». — Произведеніе искусства—мертвый предметъ; поэтому кажется, что оно должно быть изъято отъ этого упрека. И однакоже такое заключеніе поверхностно. Факты противорѣчатъ ему. Произве-

деніе искусства—созданіе жизненнаго процесса, созданіе живаго человѣка, который произвелъ дѣло не безъ тяжелой борьбы, и на произведеніи отражается тяжелый, грубый слѣдъ борьбы производства. Развѣ много такихъ поэтовъ и художниковъ, которые работаютъ шутя, какъ шутя, безъ поправокъ, писалъ, говорятъ, свои драмы Шекспиръ? А если произведеніе создано не безъ тяжелаго труда, на немъ будутъ «пятна масляной лампады», при свѣтѣ которой работалъ художникъ. Тяжеловатость можно найти во всѣхъ почти произведеніяхъ искусства, какъ бы легки ни казались они съ перваго взгляда. А если они въ самомъ дѣлѣ созданы безъ большаго, тяжелаго труда, то они будутъ страдать грубостью отдѣлки. Итакъ, одно изъ двухъ: или грубость, или тяжелая отдѣлка — вотъ Сцилла и Харибда для произведеній искусства.

Я не хочу сказать, что всѣ недостатки, выставляемые этимъ анализомъ, всегда до грубости рѣзко отпечатываются на произведеніяхъ искусства. Я хочу только показать, что щепетильной критики, которую направляютъ на прекрасное въ дѣйствительности, никакъ не можетъ выдержать прекрасное, создаваемое искусствомъ.

Изъ обзора, нами сдѣланнаго, видно, что еслибъ искусство вытекало отъ недовольства нашего духа недостатками прекраснаго въ живой дѣйствительности и отъ стремленія создать нѣчто лучшее, то вся эстетическая дѣятельность человѣка оказалась бы напрасна, безплодна, и человѣкъ скоро отказался бы отъ нея, видя, что искусство не удовлетворяетъ его намѣреніямъ. Вообще говоря, произведенія искусства страдаютъ всѣми недостатками, какіе могутъ быть найдены въ прекрасномъ живой дѣйствительности; но если искусство вообще не

имѣетъ никакихъ правъ на предпочтеніе природѣ и жизни, то, быть можетъ, нѣкоторыя искусства въ частности обладаютъ какими-нибудь особенными преимуществами, ставящими ихъ произведенія выше соотвѣтствующихъ явленій живой дѣйствительности? быть можетъ даже, то или другое искусство производитъ нѣчто не имѣющее себѣ соотвѣтствія въ реальномъ мірѣ? Эти вопросы еще не рѣшаются нашею общею критикою, и мы должны прослѣдить частные случаи, чтобы видѣть, каково отношеніе прекраснаго въ опредѣленныхъ искусствахъ къ прекрасному въ дѣйствительности, производимой природою независимо отъ стремленія человѣка къ прекрасному. Только этотъ обзоръ дастъ намъ положительный отвѣтъ на то, можетъ ли происхожденіе искусства быть объясняемо неудовлетворительностью живой дѣйствительности въ эстетическомъ отношеніи.

Рядъ искусствъ начинаютъ обыкновенно съ архитектуры, изъ всѣхъ многоразличныхъ дѣятельностей человѣка для осуществленія болѣе или менѣе практическихъ цѣлей уступая одной строительной дѣятельности право возвышаться до искусства. Но не справедливо такъ ограничивать поле искусства, если подъ «произведеніями искусства» понимаются «предметы, производимые человѣкомъ подъ преобладающимъ вліяніемъ его стремленія къ прекрасному»—есть такая степень развитія эстетическаго чувства въ народѣ, или, вѣрнѣе сказать, въ кругу высшаго общества, когда подъ преобладающимъ вліяніемъ этого стремленія замышляются и исполняются почти всѣ предметы человѣческой производительности: вещи, нужныя для удобства домашней жизни (мебель, посуда, убранство дома), платье, сады и т. п. Этрусскія вазы и галантерейныя вещи древнихъ всѣми признаны за

«произведенія искусства»; ихъ относятъ къ отдѣлу «скульптуры», конечно не совсѣмъ справедливо; но неужели къ архитектурѣ должны мы будемъ причислять мебельное искусство? къ какому отдѣлу отнесены будутъ нами цвѣтники и сады, въ которыхъ первоначальное назначеніе — служить мѣстомъ прогулки или отдыха— совершенно подчиняется назначенію быть предметами эстетическаго наслажденія? въ нѣкоторыхъ эстетикахъ садоводство называется отраслью архитектуры, но это явная натяжка. Называя искусствомъ всякую дѣятельность, производящую предметы подъ преобладающимъ вліяніемъ эстетическаго чувства, должно будетъ значительно расширить кругъ искусствъ; потому что нельзя не признать существеннаго тожества архитектуры, мебельнаго и моднаго искусства, садоводства, лѣпнаго искусства и т. д. Намъ скажутъ: «архитектура создаетъ новое, не существовавшее въ природѣ, она совершенно передѣлываетъ свой матеріалъ; другія отрасли человѣческой производительности оставляютъ свой матеріалъ въ его первобытной формѣ»—нѣтъ, есть много отраслей человѣческой дѣятельности, не уступающихъ архитектурѣ и въ этомъ отношеніи. Въ примѣръ представимъ цвѣтоводство: полевые цвѣты нисколько не похожи на роскошные махровые цвѣты, обязанные своимъ происхожденіемъ цвѣтоводству. Чтó общаго между дикимъ лѣсомъ и искусственнымъ садомъ или паркомъ? Какъ архитектура обтесываетъ камни, такъ садоводство очищаетъ, выпрямляетъ деревья, придаетъ каждому дереву совершенно не тотъ видъ, какой имѣетъ оно въ дѣвственномъ лѣсу; какъ архитектура соединяетъ камни въ правильныя группы, такъ садоводство соединяетъ въ паркѣ деревья въ правильныя группы. Однимъ словомъ, цвѣ-

товодство или садоводство передѣлываютъ, обработываютъ «грубый матеріалъ» не менѣе, нежели архитектура. То же самое надобно сказать и о промышленности, создающей подъ преобладающимъ вліяніемъ стремленія къ прекрасному, напримѣръ, ткани, которымъ природа не представляетъ ничего подобнаго и въ которыхъ первоначальный матеріалъ еще менѣе остался неизмѣннымъ, нежели камень въ архитектурѣ. «Но архитектура, какъ искусство, гораздо болѣе, нежели другія отрасли практической дѣятельности, подчиняется исключительнымъ требованіямъ эстетическаго чувства, совершенно отказываясь отъ стремленія удовлетворять житейскимъ цѣлямъ»;—но какой житейской цѣли удовлетворяютъ цвѣты, искусственные парки? и развѣ Парѳенонъ или Альгамбра не имѣли практическаго назначенія? Гораздо въ меньшей степени, нежели архитектура, подчиняются практическимъ соображеніямъ садоводство, мебельное, ювелирное и модное искусства, которымъ однако же не посвящается особенной главы въ курсахъ эстетики. Мы видимъ причину того, что изъ всѣхъ практическихъ дѣятельностей одна строительная обыкновенно удостоивается имени изящнаго искусства, не въ существѣ ея, а въ томъ, что другія отрасли дѣятельности, возвышающіяся до степени искусства, забываются по «маловажности» своихъ произведеній, между тѣмъ какъ произведенія архитектуры не могутъ быть упущены изъ виду по своей важности, дороговизнѣ и наконецъ просто по своей массивности, прежде всего и больше всего остальнаго, производимаго человѣкомъ, бросаясь въ глаза. Всѣ отрасли промышленности, всѣ ремесла, имѣющія цѣлью удовлетворять «вкусу» или эстетическому чувству, мы признаемъ «искусствами» въ такой же степени, какъ

архитектуру, когда ихъ произведенія замышляются и исполняются подъ преобладающимъ вліяніемъ стремленія къ прекрасному и когда другія цѣли (которыя всегда имѣетъ и архитектура) подчиняются этой главной цѣли. Совершенно другой вопросъ о томъ, до какой степени достойны уваженія произведенія практической дѣятельности, задуманныя и исполненныя подъ преобладающимъ стремленіемъ произвести не столько что-нибудь дѣйствительно нужное или полезное, сколько произвести что-нибудь прекрасное. Какъ рѣшить этотъ вопросъ, не входитъ въ сферу нашего разсужденія; но какъ рѣшенъ будетъ онъ, точно такъ же долженъ быть рѣшенъ вопросъ и о степени уваженія, которой заслуживаютъ созданія архитектуры въ значеніи чистаго искусства, а не практической дѣятельности. Какими глазами смотритъ мыслитель на кашмирскую шаль, стоющую 10,000 франковъ, на столовые часы, стоющіе 10,000 франковъ, такими же глазами долженъ смотрѣть онъ и на изящный кіоскъ, стоющій 10,000 франковъ. Быть можетъ онъ скажетъ, что всѣ эти вещи—произведенія не столько искусства, сколько роскоши; быть можетъ онъ скажетъ, что истинное искусство чуждается роскоши, потому что существеннѣйшій характеръ прекраснаго—простота. Каково же отношеніе этихъ произведеній фривольнаго искусства къ безъискусственной дѣйствительности? Вопросъ рѣшается тѣмъ, что во всѣхъ указанныхъ нами случаяхъ дѣло идетъ о произведеніяхъ практической дѣятельности человѣка, которая, уклонившись въ нихъ отъ своего истиннаго назначенія — производить нужное или полезное, тѣмъ неменѣе сохраняетъ свой существенный характеръ—производить нѣчто такое, чего не производитъ природа. Потому не можетъ быть и вопроса, какъ

въ этихъ случаяхъ относится красота произведеній искусства къ красотѣ произведеній природы: въ природѣ нѣтъ предметовъ, съ которыми было бы можно сравнивать ножи, вилки, сукно, часы; точно такъ же въ ней нѣтъ предметовъ, съ которыми было бы можно сравнивать домы, мосты, колонны и т. п.

Итакъ, если даже причислять къ области изящныхъ искусствъ всѣ произведенія, создаваемыя подъ преобладающимъ вліяніемъ стремленія къ прекрасному, то надобно будетъ сказать, что произведенія архитектуры или сохраняютъ свой практическій характеръ, и въ такомъ случаѣ не имѣютъ права быть разсматриваемы какъ произведенія искусства; или на самомъ дѣлѣ становятся произведеніями искусства, но искусство имѣетъ столько же права гордиться ими, какъ произведеніями ювелирнаго мастерства. По нашему понятію о сущности искусства, стремленіе къ произведенію прекраснаго въ смыслѣ граціознаго, изящнаго, красиваго не есть еще искусство; для искусства, какъ увидимъ, нужно больше; потому произведеній архитектуры ни въ какомъ случаѣ мы не рѣшимся назвать произведеніями искусства. Архитектура— одна изъ практическихъ дѣятельностей человѣка, которыя всѣ не чужды стремленія къ красивости формы, и отличается въ этомъ отношеніи отъ мебельнаго мастерства не существеннымъ характеромъ, а только размѣромъ своихъ произведеній.

Общій недостатокъ произведеній скульптуры и живописи, по которому они стоятъ ниже произведеній природы и жизни—ихъ мертвенность, ихъ неподвижность; въ этомъ всѣ признаются, и потому было бы излишне распространяться относительно этого пункта. Посмотримъ

же лучше на мнимыя преимущества этихъ искусствъ надъ природою.

Скульптура изображаетъ формы человѣческаго тѣла; все остальное въ ней аксессуаръ; потому и будемъ говорить о томъ только, какъ она изображаетъ человѣческую фигуру. Обратилось въ какую-то аксіому, что красота очертаній Венеры Медицейской или Милосской, Аполлона Бельведерскаго и т. д. гораздо выше, нежели красота живыхъ людей. Въ Петербургѣ нѣтъ ни Венеры Медицейской, ни Аполлона Бельведерскаго; но есть произведенія Кановы; потому мы, жители Петербурга, можемъ имѣть смѣлость судить до нѣкоторой степени о красотѣ произведеній скульптуры. Мы должны сказать, что въ Петербургѣ нѣтъ ни одной статуи, которая по красотѣ очертаній лица не была бы гораздо ниже безчисленнаго множества живыхъ людей и что надобно только пройти по какой-нибудь многолюдной улицѣ, чтобы встрѣтить нѣсколько такихъ лицъ. Въ этомъ согласятся большая часть тѣхъ, которые привыкли судить самостоятельно. Но этого собственнаго впечатлѣнія не будемъ однако считать доказательствомъ. Есть другое, гораздо болѣе твердое. Математически строго можно доказать, что произведеніе искусства не можетъ сравниться съ живымъ человѣческимъ лицомъ по красотѣ очертаній: извѣстно, что въ искусствѣ исполненіе всегда неизмѣримо ниже того идеала, который существуетъ въ воображеніи художника. А самый этотъ идеалъ никакъ не можетъ быть по красотѣ выше тѣхъ живыхъ людей, которыхъ имѣлъ случай видѣть художникъ. Силы «творческой фантазіи» очень ограниченны: она можетъ только комбинировать впечатлѣнія, полученныя изъ опыта; воображеніе только разнообразитъ и экстенсивно увели-

чиваетъ предметъ, но интенсивнѣе того, что мы наблюдали или испытали, мы ничего не можемъ вообразить. Я могу представить себѣ солнце гораздо больше по величинѣ, нежели каково оно въ дѣйствительности; но ярче того, какъ оно являлось мнѣ въ дѣйствительности, я не могу его вообразить. Точно такъ же я могу представить себѣ человѣка выше ростомъ, толще и т. д., нежели тѣ люди, которыхъ я видѣлъ; но лица прекраснѣе тѣхъ лицъ, которыя случалось мнѣ видѣть въ дѣйствительности, я не могу себѣ вообразить. Это выше силъ человѣческой фантазіи. Одно могъ бы сдѣлать художникъ: соединить въ своемъ идеалѣ лобъ одной красавицы, носъ другой, ротъ и подбородокъ третьей; не споримъ, что это иногда и дѣлаютъ художники; но сомнительно: вопервыхъ, нужно ли это; вовторыхъ, въ состояніи ли воображеніе соединить эти части, когда онѣ дѣйствительно принадлежатъ разнымъ лицамъ. Нужно это было бы только тогда, когда бы художнику попадались все такія лица, въ которыхъ одна часть была бы хороша, а другія дурны. Но обыкновенно въ лицѣ всѣ части почти одинаково хороши или почти одинаково дурны, такъ что художникъ, будучи доволенъ, напр., лбомъ, долженъ почти въ такой же степени остаться доволенъ и очертаніемъ носа и ртомъ. Обыкновенно, если лицо не изуродовано, то всѣ части его бываютъ въ такой гармоніи между собою, что нарушать ее значило бы портить красоту лица. Этому учитъ насъ сравнительная анатомія. Правда, очень часто случается слышать: «какъ хорошо было бы это лицо, еслибы носъ былъ нѣсколько приподнятъ къ верху, губы нѣсколько потоньше» и т. п.—нисколько не сомнѣваясь въ томъ, что иногда при красотѣ всѣхъ остальныхъ частей лица

одна часть его бываетъ некрасива, мы думаемъ, что обыкновенно, или лучше сказать почти всегда, подобное недовольство проистекаетъ или отъ неспособности понимать гармонію, или отъ прихотливости, которая граничитъ съ отсутствіемъ истинной, сильной способности и потребности наслаждаться прекраснымъ. Части человѣческаго тѣла, какъ и всякаго живаго организма, постоянно возрождающагося подъ вліяніемъ своего единства, находятся между собою въ тѣснѣйшей связи, такъ что форма одного члена зависитъ отъ формъ всѣхъ остальныхъ, и въ свою очередь онѣ зависятъ отъ нея. Тѣмъ болѣе надобно это сказать о различныхъ частяхъ одного органа, о различныхъ частяхъ лица. Взаимная зависимость очертаній доказывается, какъ мы говорили, наукою, но и безъ помощи науки очевидна для всякаго, одареннаго чувствомъ гармоніи. Человѣческое тѣло—одно цѣлое; его нельзя разрывать на части и говорить: эта часть хороша, прекрасна, эта некрасива. И здѣсь, какъ во многихъ другихъ случаяхъ, подбираніе, мозаичность, эклектизмъ ведетъ къ несообразностямъ: принимайте все, или не принимайте ничего—только тогда вы будете правы, по крайней мѣрѣ съ своей точки зрѣнія. Только въ уродахъ, въ этихъ эклектическихъ существахъ, умѣстна мѣрка эклектизма. А оригиналами при изваяніи «великихъ произведеній скульптуры» конечно служили не они. Еслибы художникъ взялъ для своего изваянія лобъ съ одного лица, носъ съ другаго, ротъ съ третьяго, онъ доказалъ бы этимъ только одно: собственное безвкусіе или по крайней мѣрѣ неумѣнье отъискать дѣйствительно прекрасное лицо для своей модели. На основаніи всѣхъ приведенныхъ соображеній, мы думаемъ, что красота статуи не можетъ быть выше красоты живаго индивидуальнаго

человѣка; потому что снимокъ не можетъ быть прекраснѣе оригинала. Правда, не всегда статуя бываетъ вѣрнымъ снимкомъ съ натурщика; иногда «художникъ воплощаетъ въ своей статуѣ свой идеалъ» — но какимъ образомъ составляется идеалъ художника, не похожій на его модель, мы будемъ имѣть случай говорить впослѣдствіи. Мы не забываемъ и того, что, кромѣ очертаній, въ произведеніи скульптуры есть еще группировка и выраженіе; но оба эти элемента красоты гораздо полнѣе, нежели въ статуѣ, мы встрѣчаемъ въ картинѣ; потому и анализируемъ ихъ, говоря о живописи, къ которой переходимъ. Живопись съ нашей настоящей точки зрѣнія мы должны раздѣлить на изображеніе отдѣльныхъ фигуръ и группъ, живопись изображающую внѣшній міръ и живопись изображающую фигуры и группы среди ландшафта или, выражаясь общѣе, среди обстановки.

Что касается до очертаній отдѣльной человѣческой фигуры, надобно сказать, что живопись уступаетъ въ этомъ отношеніи нетолько природѣ, но и скульптурѣ: она не можетъ очерчивать такъ полно и опредѣленно; за то, распоряжаясь красками, она изображаетъ человѣка гораздо ближе къ живой природѣ и можетъ придавать его лицу гораздо болѣе выразительности, нежели скульптура. Не знаемъ, до какой степени совершенства дойдетъ со временемъ составленіе красокъ; но при настоящемъ положеніи этой стороны техники, живопись не можетъ хорошо передавать цвѣтъ человѣческаго тѣла вообще, и особенно цвѣтъ лица. Краски ея въ сравненіи съ цвѣтомъ тѣла и лица — грубое, жалкое подражаніе; вмѣсто нѣжнаго тѣла она рисуетъ что-то зеленоватое или красноватое; и, говоря безотносительно, не принимая въ соображеніе, что и для этого зеленова-

таго или красноватаго изображенія нужно имѣть необыкновенное «умѣнье», мы должны будемъ признаться, что живое тѣло не можетъ быть удовлетворительно передано мертвыми красками. Одинъ только изъ оттѣнковъ его передаетъ живопись довольно хорошо—потерявшій жизненность, сухой цвѣтъ стариковскаго или загрубѣлаго лица. Покрытыя оспенными ямочками или болѣзненныя лица также выходятъ на картинахъ несравненно удовлетворительнѣе, нежели свѣжія, молодыя. Наилучшее выходитъ въ живописи наихудшимъ, наихудшее—наиболѣе удовлетворительнымъ. То же самое надобно сказать и о выраженіи лица. Лучше другихъ оттѣнковъ жизни удается живописи изображать судорожныя искаженія лица при разрушительно-сильныхъ аффектахъ, напр., выраженіе гнѣва, ужаса, свирѣпости, буйнаго разгула, физической боли или нравственнаго страданія, переходящаго въ физическое страданіе; потому что въ этихъ случаяхъ съ чертами лица происходятъ рѣзкія измѣненія, которыя достаточно могутъ быть изображены довольно грубыми взмахами кисти, и мелочная невѣрность или неудовлетворительность подробностей исчезаетъ среди крупныхъ штриховъ: самый грубый намекъ здѣсь понятенъ для зрителя. Удовлетворительнѣе другихъ оттѣнковъ выраженія передается также съумасшествіе, тупоуміе или отсутствіе мысли; потому что здѣсь почти нечего передавать или надобно передать дисгармонію—дисгармонія не портится, а развивается несовершенствомъ исполненія. Но всѣ остальныя видоизмѣненія физіогноміи передаются живописью чрезвычайно неудовлетворительно; потому что никогда не можетъ она достичь нѣжности штриховъ, гармоничности всѣхъ мельчайшихъ видоизмѣненій въ мускулахъ, отъ которыхъ зависитъ выраженіе нѣжной ра-

дости, тихой задумчивости, легкой веселости и т. д. Руки человѣческія грубы, и въ состояніи удовлетворительно сдѣлать только то, для чего не требуется слишкомъ удовлетворительной отдѣлки; «топорная работа»— вотъ настоящее имя всѣхъ пластическихъ искусствъ, какъ скоро сравнимъ ихъ съ природою. Впрочемъ живопись (и скульптура) еще больше, нежели очертаніями или выраженіемъ своихъ фигуръ, гордится предъ природой группировкою. Но эта гордость еще менѣе понятна. Правда, искусству иногда удается безукоризненно сгруппировать фигуры, но напрасно будетъ оно превозноситься своею чрезвычайно рѣдкою удачею; потому что въ дѣйствительности никогда не бываетъ въ этомъ отношеніи неудачи: въ каждой группѣ живыхъ людей всѣ держатъ себя совершенно сообразно 1) сущности сцены, происходящей между ними; 2) сущности собственнаго своего характера и 3) условіямъ обстановки. Все это само собою всегда соблюдается въ дѣйствительной жизни и съ чрезвычайнымъ трудомъ достигаетъ этого искусство. «Всегда и само собою» въ природѣ; «очень рѣдко и съ величайшимъ напряженіемъ силъ» въ искусствѣ — вотъ фактъ, почти во всѣхъ отношеніяхъ характеризующій природу и искусство.

Переходимъ къ живописи изображающей природу. Очертанія предметовъ, опять, никакъ не могутъ быть нетолько нарисованы рукою, но и представлены воображеніемъ лучше, нежели встрѣчаются въ дѣйствительности; причину объясняли мы выше. Лучше дѣйствительной розы воображеніе не можетъ ничего представить; а исполненіе всегда ниже воображаемаго идеала. Цвѣта́ нѣкоторыхъ предметовъ удаются живописи очень хорошо; но есть много предметовъ, колоритъ которыхъ она

не можетъ передать. Вообще лучше удаются темные цвѣта́ и грубые, жесткіе оттѣнки; свѣтлые хуже; колоритъ предметовъ, освѣщенныхъ солнцемъ, хуже всего; такъ же неудачны выходятъ оттѣнки голубаго полуденнаго неба, розовые и золотистые оттѣнки утра и вечера. — «Но именно побѣжденіемъ этихъ трудностей прославились великіе художники» — т. е. тѣмъ, что побѣждали ихъ гораздо лучше, нежели другіе живописцы. Мы не говоримъ объ относительномъ достоинствѣ произведеній живописи, а сравниваемъ лучшія изъ нихъ съ природою. Насколько лучшія изъ нихъ лучше другихъ, настолько же уступаютъ природѣ. — «Но живопись лучше можетъ сгруппировать пейзажъ?» — сомнѣваемся; по крайней мѣрѣ въ природѣ на каждомъ шагу встрѣчаются картины, къ которымъ нéчего прибавить, изъ которыхъ нéчего выбросить. Не такъ говорятъ очень многіе люди, посвятившіе свою жизнь изученію искусства, и опустившіе изъ виду природу. Но простое естественное чувство каждаго человѣка, не вовлеченнаго въ пристрастіе художническою или диллетантскою односторонностью, будетъ согласно съ нами, когда мы скажемъ, что въ природѣ очень много такихъ мѣстоположеній, такихъ зрѣлищъ, которыми можно только восхищаться, и въ которыхъ нечего осудить. Войдите въ порядочный лѣсъ—не говоримъ о лѣсахъ Америки, говоримъ о тѣхъ лѣсахъ, которые уже пострадали отъ руки человѣка, о нашихъ европейскихъ лѣсахъ — чего недостаетъ этому лѣсу? Кому изъ видѣвшихъ порядочный лѣсъ приходило въ голову, что въ этомъ лѣсу надобно что-нибудь измѣнить, что-нибудь дополнить для полноты эстетическаго наслажденія имъ? — Проѣзжайте двѣсти, триста верстъ по дорогѣ—не говоримъ въ Кры-

му или въ Швейцаріи, нѣтъ, въ Европейской Россіи, которая, говорятъ, бѣдна видами—сколько вамъ встрѣтится на этомъ небольшомъ переѣздѣ такихъ мѣстностей, которыя восхитятъ васъ, любуясь на которыя вы не подумаете о томъ, что «еслибы тутъ вотъ это прибавить, тутъ вотъ это убавить, пейзажъ былъ бы лучше». Человѣкъ съ неиспорченнымъ эстетическимъ чувствомъ наслаждается природою вполнѣ, не находитъ недостатковъ въ ея красотѣ. Мнѣніе, будто бы рисованный пейзажъ можетъ быть величественнѣе, граціознѣе или въ какомъ бы то ни было отношеніи лучше дѣйствительной природы, отчасти обязано своимъ происхожденіемъ предразсудку, надъ которымъ самодовольно подсмѣиваются въ наше время даже тѣ, которые въ сущности еще не отдѣлались отъ него,—предразсудку, что природа груба, низка, грязна, что надобно очищать и украшать ее для того, чтобъ она облагородилась. Это принципъ подстриженныхъ садовъ. Другой источникъ мнѣнія о превосходствѣ рисованныхъ пейзажей надъ дѣйствительными анализируемъ ниже, когда будемъ разсматривать вопросъ, въ чемъ именно состоитъ наслажденіе, доставляемое намъ произведеніями искусства.

Остается взглянуть на отношеніе къ природѣ третьяго рода картинъ — картинъ, на которыхъ изображается группа людей среди пейзажа. Мы видѣли, что группы и пейзажи, изображаемые живописью, по идеѣ никакъ не могутъ быть выше того, что́ представляетъ намъ дѣйствительность, а по исполненію всегда неизмѣримо ниже дѣйствительности. Но то справедливо, что на картинѣ группа можетъ быть поставлена въ обстановкѣ болѣе эффектной и даже болѣе приличной сущности ея, нежели обыкновенная дѣйствительная обстановка (ра-

достныя сцены часто происходятъ среди довольно тусклой или даже грустной обстановки; потрясающія, величественныя сцены часто, и даже большею частію—среди обстановки вовсе не величественной; и наоборотъ, очень часто пейзажъ не наполненъ группами, характеръ которыхъ былъ бы приличенъ его характеру). Искусство очень легко восполняетъ эту неполноту, и мы готовы сказать, что оно имѣетъ въ этомъ случаѣ преимущество предъ дѣйствительностью. Но, признавая это преимущество, мы должны разсмотрѣть вопервыхъ, до какой степени оно важно, вовторыхъ, всегда ли оно бываетъ истиннымъ преимуществомъ. — Картина изображаетъ пейзажъ и группу людей среди этого пейзажа. Обыкновенно въ такихъ случаяхъ или пейзажъ есть только рамка для группы, или группа людей только второстепенный аксессуаръ, а главное въ картинѣ — пейзажъ. Въ первомъ случаѣ преимущество искусства надъ дѣйствительностью ограничивается тѣмъ, что оно съискало для картины золоченную рамку вмѣсто простой; во второмъ искусство прибавило, можетъ быть прекрасный, но второстепенный аксессуаръ — выигрышъ также не слишкомъ великъ. Но дѣйствительно ли внутреннее значеніе картины возвышается, когда живописцы стараются дать группѣ людей обстановку, соотвѣтствующую характеру группы? Это сомнительно въ большей части случаевъ. Не будетъ ли слишкомъ однообразно сцены счастливой любви всегда освѣщать лучами радостнаго солнца и помѣщать среди смѣющейся зелени луговъ, и притомъ еще весною, когда «вся природа дышетъ любовью», а сцены преступленій освѣщать молніею и помѣщать среди дикихъ скалъ? И кромѣ того, не будетъ ли не совсѣмъ гармонирующая съ характе-

ромъ сцены обстановка, какова обыкновенно бываетъ она въ дѣйствительности, своею дисгармоніею возвышать впечатлѣніе, производимое самою сценою? И не имѣетъ ли почти всегда обстановка вліянія на характеръ сцены, не придаетъ ли она ей новыхъ оттѣнковъ, не придаетъ ли она ей чрезъ то больше свѣжести, и больше жизни?

Окончательный выводъ изъ этихъ сужденій о скульптурѣ и живописи: мы видимъ, что произведенія того и другаго искусства по многимъ и существеннѣйшимъ элементамъ (по красотѣ очертаній, по абсолютному совершенству исполненія, по выразительности и т. д.) неизмѣримо ниже природы и жизни; но, кромѣ одного маловажнаго преимущества живописи, о которомъ сейчасъ говорили, рѣшительно не видимъ, въ чемъ произведенія скульптуры или живописи стояли бы выше природы и дѣйствительной жизни. Теперь намъ остается говорить о музыкѣ и поэзіи — высшихъ, совершеннѣйшихъ искусствахъ, предъ которыми исчезаютъ и живопись, и скульптура. Но прежде мы должны обратить вниманіе на вопросъ: въ какомъ отношеніи находится инструментальная музыка къ вокальной, и въ какихъ случаяхъ вокальная музыка можетъ назваться искусствомъ?

Искусство есть дѣятельность, посредствомъ которой осуществляетъ человѣкъ свое стремленіе къ прекрасному—таково обыкновенное опредѣленіе искусства; мы не согласны съ нимъ; но пока не высказана наша критика, еще не имѣемъ права отступать отъ него, и подстановивъ впослѣдствіи вмѣсто употребляемаго нами здѣсь опредѣленія то, которое кажется намъ справедливымъ, мы не измѣнимъ чрезъ это нашихъ выводовъ

относительно вопроса: всегда ли пѣніе есть искусство, и въ какихъ случаяхъ становится оно искусствомъ. — Какова первая потребность, подъ вліяніемъ которой человѣкъ начинаетъ пѣть? участвуетъ ли въ ней насколько-нибудь стремленіе къ прекрасному? Намъ кажется, что это потребность, совершенно отличная отъ заботы о прекрасномъ. Человѣкъ спокойный можетъ быть замкнутъ въ себѣ, можетъ молчать. Человѣкъ, находящійся подъ вліяніемъ чувства радости или печали, дѣлается сообщителенъ; этого мало: онъ не можетъ не выражать во внѣшности своего чувства: «чувство просится наружу». Какимъ же образомъ выступаетъ оно во внѣшній міръ? Различно, смотря потому, каковъ его характеръ. Внезапныя и потрясающія ощущенія выражаются крикомъ или восклицаніями; чувства непріятныя, переходящія въ физическую боль, выражаются разными гримасами и движеніями; чувство сильнаго недовольства также—безпокойными, разрушительными движеніями; наконецъ чувства радости и грусти разсказомъ, когда есть кому разсказать, и пѣніемъ, когда некому разсказывать или когда человѣкъ не хочетъ разсказывать. Эта мысль найдется въ каждомъ разсужденіи о народныхъ пѣсняхъ. Странно только, почему не обращаютъ вниманія на то, что пѣніе, будучи по сущности своей выраженіемъ радости или грусти, вовсе не происходитъ отъ нашего стремленія къ прекрасному. Неужели подъ преобладающимъ вліяніемъ чувства человѣкъ будетъ еще думать о томъ, чтобы достигать прелести, граціи, будетъ заботиться о формѣ? Чувство и форма противоположны между собою. Уже изъ этого одного видимъ, что пѣніе, произведеніе чувства, и искусство, заботящееся о формѣ, два совершенно различные пред-

мета. Пѣніе первоначально и существенно—подобно разговору — произведеніе практической жизни, а не произведеніе искусства; но какъ всякое «умѣнье», пѣніе требуетъ привычки, занятія, практики, чтобы достичь высокой степени совершенства; какъ всѣ органы, органъ пѣнія, голосъ, требуетъ обработки, ученья, для того, чтобы сдѣлаться покорнымъ орудіемъ воли — и естественное пѣніе становится въ этомъ отношеніи «искусствомъ», но только въ томъ смыслѣ, въ какомъ называется «искусствомъ» умѣнье писать, считать, пахать землю, всякая практическая дѣятельность; а вовсе не въ томъ смыслѣ, какой придается слову «искусство» эстетикою.

Но въ противоположность естественному пѣнію существуетъ искусственное пѣніе, старающееся подражать естественному. Чувство придаетъ особенный, высокій интересъ всему, что производится подъ его вліяніемъ; оно даже придаетъ всему особенную прелесть, особенную красоту. Одушевленное грустью или радостью лицо въ тысячу разъ прекраснѣе, нежели холодное. Естественное пѣніе, какъ изліяніе чувства, будучи произведеніемъ природы, а не искусства, заботящагося о красотѣ, имѣетъ однако высокую красоту; потому является въ человѣкѣ желаніе пѣть нарочно, подражать естественному пѣнію. Каково отношеніе этого искусственнаго пѣнія къ естественному? — оно гораздо обдуманнѣе, оно разсчитанно, украшено всѣмъ, чѣмъ только можетъ украсить его геній человѣка: какое сравненіе между аріею итальянской оперы и простымъ, бѣднымъ, монотоннымъ мотивомъ народной пѣсни! Но вся ученость гармоніи, все изящество развитія, все богатство украшеній геніальной аріи, вся гибкость, все несравненное богатство голоса, ее

исполняющаго, не замѣнитъ недостатка искренняго чувства, которымъ проникнутъ бѣдный мотивъ народной пѣсни и неблестящій, малообработанный голосъ человѣка, который поетъ не изъ желанія блеснуть и выказать свой голосъ и искусство, а изъ потребности излить свое чувство. Различіе между естественнымъ и искусственнымъ пѣніемъ — различіе между актёромъ, играющимъ роль веселаго или печальнаго и человѣкомъ, который въ самомъ дѣлѣ обрадованъ или опечаленъ чѣмъ-нибудь—различіе между оригиналомъ и копіею, между дѣйствительностью и подражаніемъ. Спѣшимъ прибавить, что композиторъ можетъ въ самомъ дѣлѣ проникнуться чувствомъ, которое должно выражаться въ его произведеніи; тогда онъ можетъ написать нѣчто гораздо высшее нетолько по внѣшней красивости, но и по внутреннему достоинству, нежели народная пѣсня: но въ такомъ случаѣ его произведеніе будетъ произведеніемъ искусства или «умѣнья» только съ технической стороны, только въ томъ смыслѣ, въ которомъ и всѣ человѣческія произведенія, созданныя при помощи глубокаго изученія, соображеній, заботы о томъ, чтобы «вышло какъ возможно лучше», могутъ назваться произведеніями искусства; въ сущности же произведеніе композитора, написанное подъ преобладающимъ вліяніемъ непроизвольнаго чувства, будетъ созданіе природы (жизни) вообще, а не искусства. Точно такъ же, искусный и впечатлительный пѣвецъ можетъ войти въ свою роль, проникнуться тѣмъ чувствомъ, которое должна выражать его пѣсня, и въ такомъ случаѣ онъ пропоетъ ее на театрѣ, предъ публикою, лучше другаго человѣка, поющаго не на театрѣ, отъ избытка чувства, а не на показъ публикѣ; но въ такомъ случаѣ пѣвецъ перестаетъ быть актёромъ,

и его пѣніе становится пѣснью самой природы, а не произведеніемъ искусства. Это увлеченіе чувствомъ мы не думаемъ смѣшивать съ вдохновеніемъ: вдохновеніе есть особенно благопріятное настроеніе творческой фантазіи; оно и увлеченіе чувствомъ имѣютъ общаго только то, что въ людяхъ, одаренныхъ поэтическимъ талантомъ и вмѣстѣ особенною впечатлительностью, вдохновеніе можетъ переходить въ увлеченіе чувствомъ, когда предметъ вдохновенія располагаетъ къ чувству. Между вдохновеніемъ и чувствомъ то же самое различіе, какое между фантазіею и дѣйствительностью, между мечтами и впечатлѣніями.

Первоначальное и существенное назначеніе инструментальной музыки—служить аккомпаньементомъ для пѣнія. Правда, впослѣдствіи, когда пѣніе становится для высшихъ классовъ общества преимущественно искусствомъ, когда слушатели начинаютъ быть очень требовательны въ отношеніи къ техникѣ пѣнія — за недостаткомъ удовлетворительнаго пѣнія инструментальная музыка старается замѣнить его, и является какъ нѣчто самостоятельное; правда, что она имѣетъ и полное право обнаруживать притязанія на самостоятельное значеніе при усовершенствованіи музыкальныхъ инструментовъ, при чрезвычайномъ развитіи технической стороны игры и при господствѣ предпочтительнаго пристрастія къ исполненію, а не къ содержанію. Но тѣмъ неменѣе истинное отношеніе инструментальной музыки къ пѣнію сохраняется въ оперѣ, полнѣйшей формѣ музыки какъ искусства, и въ нѣкоторыхъ другихъ отрасляхъ концертной музыки. И нельзя не замѣтить, что несмотря на всю искусственность нашего вкуса, на изъисканное пристрастіе ко всѣмъ трудностямъ и хитростямъ блестящей

техники, всѣ продолжаютъ отдавать пѣнію предпочтеніе предъ инструментальною музыкою: едва начинается пѣніе, мы перестаемъ обращать вниманіе на оркестръ. Выше всѣхъ инструментовъ ставится скрипка, потому что она «ближе всѣхъ инструментовъ подходитъ къ человѣческому голосу»; высочайшая похвала артисту: «въ звукахъ его инструмента слышится человѣческій голосъ». Итакъ: инструментальная музыка—подражаніе пѣнію, его аккомпаньементъ или суррогатъ; въ самомъ пѣніи, пѣніе какъ произведеніе искусства только подражаніе и суррогатъ пѣнію, какъ произведенію природы. Послѣ этого мы имѣемъ право сказать, что въ музыкѣ искусство есть только слабое воспроизведеніе явленій жизни, независимыхъ отъ стремленія нашего къ искусству.

Переходимъ къ высочайшему и полнѣйшему изъ искусствъ, поэзіи, вопросы о которой заключаютъ въ себѣ всю теорію искусства. Неизмѣримо выше другихъ искусствъ стоитъ поэзія по своему содержанію; всѣ другія искусства не въ состояніи сказать намъ и сотой доли того, что говоритъ поэзія. Но совершенно измѣняется это отношеніе, когда мы обращаемъ вниманіе на силу и живость субъективнаго впечатлѣнія, производимаго поэзіею съ одной стороны и остальными искусствами съ другой. Всѣ другія искусства, подобно живой дѣйствительности, дѣйствуютъ прямо на чувства; поэзія дѣйствуетъ на фантазію; фантазія у однихъ людей гораздо впечатлительнѣе и живѣе, нежели у другихъ, но вообще должно сказать, что у здороваго человѣка ея образы блѣдны, слабы въ сравненіи съ воззрѣніями чувствъ; потому надобно сказать, что по силѣ и ясности субъективнаго впечатлѣнія поэзія далеко ниже нетолько дѣйствительности, но и всѣхъ другихъ искусствъ. Посмот-

рамъ же, какова степень объективнаго совершенства содержанія и формы въ произведеніяхъ поэзіи, и можетъ ли она хотя въ этомъ отношеніи соперничать съ природою.

Много говорятъ о «законченности», «индивидуальности», «живой опредѣленности» лицъ и характеровъ, изображаемыхъ великими поэтами. Но вмѣстѣ съ этимъ говорятъ намъ, что «это однакоже не отдѣльныя лица, а общіе типы» — послѣ такой фразы было бы излишне доказывать, что самое опредѣленное, наилучшимъ образомъ обрисованное лицо остается въ поэтическомъ произведеніи только общимъ, неопредѣленно-очерченнымъ абрисомъ, которому живая опредѣленная индивидуальность придается только воображеніемъ (собственно говоря, воспоминаніями) читателя. Образъ въ поэтическомъ произведеніи точно такъ же относится къ дѣйствительному живому образу, какъ слово относится къ дѣйствительному предмету, имъ обозначаемому — это не болѣе, какъ блѣдный и общій, неопредѣленный намёкъ на дѣйствительность. Многіе въ этой «общности» поэтическаго образа видятъ превосходство его надъ лицами, представляющимися намъ въ дѣйствительной жизни. Такое мнѣніе основывается на предполагаемой противоположности между общимъ значеніемъ существа и его живою индивидуальностью, на предположеніи, будто бы «общее, индивидуализируясь, теряетъ свою общность» въ дѣйствительности и «возводится опять къ ней только силою искусства, совлекающаго съ индивидуума его индивидуальность». Не вдаваясь въ метафизическія сужденія о томъ, каковы на самомъ дѣлѣ каузальныя отношенія между общимъ и частнымъ (причемъ необходимо было бы прійти къ заключенію, что для человѣка общее толь-

ко блѣдный и мертвый экстрактъ изъ индивидуальнаго, что поэтому между ними такое же отношеніе, какъ между словомъ и реальностью), скажемъ только, что на самомъ дѣлѣ индивидуальныя подробности вовсе не мѣшаютъ общему значенію предмета, а, напротивъ, оживляютъ и дополняютъ его общее значеніе; что, во всякомъ случаѣ, поэзія признаетъ высокое превосходство индивидуальнаго ужъ тѣмъ самымъ, что всѣми силами стремится къ живой индивидуальности своихъ образовъ; что съ тѣмъ вмѣстѣ никакъ не можетъ она достичь индивидуальности, а успѣваетъ только нѣсколько приблизиться къ ней, и что степенью этого приближенія опредѣляется достоинство поэтическаго образа. Итакъ: стремится, но не можетъ никогда достичь того, что всегда встрѣчается въ типическихъ лицахъ дѣйствительной жизни— ясно, что образы поэзіи слабы, неполны, неопредѣленны въ сравненіи съ соотвѣтствующими имъ образами дѣйствительности. «Но встрѣчаются ли въ дѣйствительности истинно-типическія лица»?—достаточно предложить подобный вопросъ, и не дожидаться на него отвѣта, какъ на вопросы о томъ, дѣйствительно ли въ жизни встрѣчаются добрые и дурные люди, моты, скупцы и т. д., дѣйствительно ли ледъ холоденъ, хлѣбъ очень питателенъ и т. п. Есть люди, которымъ все надобно указывать и доказывать. Но ихъ нельзя убѣдить общими доказательствами въ общемъ сочиненіи; на нихъ можно дѣйствовать только порознь, для нихъ убѣдительны только спеціальные примѣры, заимствованные изъ кружка знакомыхъ имъ людей, въ которомъ, какъ бы ни былъ онъ тѣсенъ, всегда найдется нѣсколько истинно-типическихъ личностей; указаніе на истинно-типическія личности въ исторіи едвали поможетъ: есть люди, готовые

сказать: «историческія личности опоэтизированы преданіемъ, удивленіемъ современниковъ, геніемъ историковъ или своимъ исключительнымъ положеніемъ».

Отчего произошло мнѣніе, будто бы типическіе характеры въ поэзіи выставляются гораздо чище и лучше, нежели представляются они въ дѣйствительной жизни, разсмотримъ послѣ; теперь обратимъ вниманіе на процессъ, посредствомъ котораго «создаются» характеры въ поэзіи — онъ обыкновенно представляется ручательствомъ за бо́льшую въ сравненіи съ живыми лицами типичность этихъ образовъ. Обыкновенно говорятъ: «Поэтъ «наблюдаетъ множество живыхъ индивидуальныхъ личностей; ни одна изъ нихъ не можетъ служить полнымъ «типомъ; но онъ замѣчаетъ, что́ въ каждой изъ нихъ «есть общаго, типическаго; отбрасывая въ сторону все «частное, соединяетъ въ одно художественное цѣлое «разбросанныя въ различныхъ людяхъ черты, и такимъ «образомъ создаетъ характеръ, который можетъ быть «названъ квинтъ-эссенціею дѣйствительныхъ характеровъ». Положимъ, что все это совершенно справедливо, и что всегда бываетъ именно такъ; но квинтъ-эссенція вещи обыкновенно непохожа бываетъ на самую вещь: теинъ не чай, алкоголь не вино; по правилу, приведенному выше, въ самомъ дѣлѣ поступаютъ «сочинители», дающіе намъ вмѣсто людей квинтъ-эссенцію героизма и злобы въ видѣ чудовищъ порока и каменныхъ героевъ. Всѣ, или почти всѣ, молодые люди влюбляются — вотъ общая черта, въ остальныхъ они не сходны—и во всѣхъ произведеніяхъ поэзіи мы услаждаемся дѣвицами и юношами, которые и мечтаютъ и толкуютъ всегда только о любви, и во все продолженіе романа только и дѣлаютъ, что страдаютъ или блаженствуютъ отъ любви; всѣ по-

жилые люди любятъ порезонёрствовать, въ остальномъ они не похожи другъ на друга; всѣ бабушки любятъ внучатъ и т. д.,—и вотъ всѣ повѣсти и романы населяются стариками, которые только и дѣла дѣлаютъ, что резонёрствуютъ, бабушками, которыя только и дѣла дѣлаютъ, что ласкаютъ внучатъ и т. п. Но большею частью рецептъ не совсѣмъ соблюдается: у поэта, когда онъ «создаетъ» свой характеръ, носится предъ воображеніемъ обыкновенно образъ какого-нибудь дѣйствительнаго лица; иногда сознательно, иногда безсознательно, «воспроизводитъ» онъ его въ своемъ типическомъ лицѣ. Въ доказательство напомнимъ о безчисленномъ количествѣ произведеній, въ которыхъ главное дѣйствующее лицо—болѣе или менѣе вѣрный портретъ самого автора (напр. Фаустъ, Донъ Карлосъ и маркизъ Поза, герои Байрона, герои и героини Жоржъ-Занда, Ленскій, Онѣгинъ, Печоринъ); напомнимъ еще объ очень частыхъ обвиненіяхъ противъ романистовъ, что они «въ своихъ романахъ выставляютъ портреты своихъ знакомыхъ»—эти обвиненія обыкновенно отвергаются съ насмѣшкою и негодованіемъ; но они большею частью бываютъ только утрированы и несправедливо выражаемы, а не по сущности своей несправедливы. Съ одной стороны, приличія, съ другой обыкновенное стремленіе человѣка къ самостоятельности, къ «творчеству, а не списыванію копій» заставляютъ поэта видоизмѣнять характеры, списываемые имъ съ людей, которые встрѣчались ему въ жизни, представлять ихъ до нѣкоторой степени не точными; кромѣ того, списанному съ дѣйствительнаго человѣка лицу обыкновенно приходится въ романѣ дѣйствовать совершенно не въ той обстановкѣ, какой оно было окружено на самомъ дѣлѣ, и отъ этого внѣшнее сходство теряется. Но всѣ

эти перемѣны не мѣшаютъ характеру въ сущности оставаться списаннымъ, а не созданнымъ, портретомъ, а не оригиналомъ. Противъ этого можно сказать: правда, что первообразомъ для поэтическаго лица служитъ очень часто дѣйствительное лицо; но поэтъ «возводитъ его къ общему значенію» — возводить обыкновенно не зачѣмъ, потому что и оригиналъ уже имѣетъ общее значеніе въ своей индивидуальности; надобно только — и въ этомъ состоитъ одно изъ качествъ поэтическаго генія—умѣть понимать сущность характера въ дѣйствительномъ человѣкѣ, смотрѣть на него проницательными глазами; кромѣ того надобно понимать или чувствовать, какъ сталъ бы дѣйствовать и говорить этотъ человѣкъ въ тѣхъ обстоятельствахъ, среди которыхъ онъ будетъ поставленъ поэтомъ — другая сторона поэтическаго генія; втретьихъ надобно умѣть изобразить его, умѣть передать его такимъ, какимъ понимаетъ его поэтъ — едвали не самая характеристическая черта поэтическаго генія. Понять, умѣть сообразить или почувствовать инстинктомъ и передать понятое—вотъ задача поэта при изображеніи большей части изображаемыхъ имъ лицъ. Вопросъ о томъ, что называется «возведеніемъ къ идеальному значенію», «опоэтизированіемъ прозы и нескладицы жизни», представится намъ ниже. Мы нисколько не сомнѣваемся однако, что бываетъ въ поэтическихъ произведеніяхъ очень много лицъ, которыя не могутъ быть названы портретами, которыя «созданы» поэтомъ. Но это происходитъ вовсе не отъ того, чтобы не нашлось въ дѣйствительности достойныхъ натурщиковъ; а совершенно отъ другой причины, чаще всего просто отъ забывчивости или недостаточнаго знакомства: если въ памяти поэта изчезли живыя подробности, осталось только общее

отвлеченное понятіе о характерѣ, или поэтъ знаетъ о типическомъ лицѣ гораздо меньше, нежели нужно для того, чтобы оно было живымъ лицомъ, то поневолѣ приходится ему самому дополнять общій очеркъ, оттѣнять абрисъ. Но почти никогда эти придуманныя лица не обрисовываются предъ нами какъ живые характеры. Вообще, чѣмъ больше намъ извѣстно о характерѣ поэта, о его жизни, о лицахъ, съ которыми онъ сталкивался, тѣмъ больше видимъ у него портретовъ съ живыхъ людей. Трудно не согласиться, что «созданнаго» въ лицахъ, изображаемыхъ поэтами, бываетъ и всегда бывало гораздо меньше, а списаннаго съ дѣйствительности гораздо больше, нежели обыкновенно предполагаютъ; трудно не прійти къ убѣжденію, что поэтъ въ отношеніи къ своимъ лицамъ почти всегда только историкъ или авторъ мемуаровъ. Само собою разумѣется, что всѣмъ этимъ не хотимъ мы сказать, будто бы каждое слово, произносимое Маргаритою или Мефистофелемъ, было буквально слышано Гёте отъ Гретхенъ и Мерка. Нетолько геніальный поэтъ, но и самый ненаходчивый разсказчикъ въ состояніи къ одной фразѣ придѣлать другую въ томъ же родѣ, прибавить вступленія и переходы.

Гораздо больше бываетъ «самостоятельно изобрѣтеннаго» или «придуманнаго» — рѣшаемся замѣнить этими терминами обыкновенный, слишкомъ гордый терминъ: «созданнаго» — въ событіяхъ, изображаемыхъ поэтомъ, въ интригѣ, завязкѣ и развязкѣ ея и т. д., хотя очень легко доказать, что сюжетами романовъ, повѣстей и т. д. обыкновенно служатъ поэту дѣйствительно совершившіяся событія или анекдоты, разнаго рода разсказы и пр. (укажемъ въ примѣръ на всѣ прозаическія повѣсти Пушкина: Капитанская дочка — анекдотъ, Дубров-

скій—анекдотъ; Пиковая дама — анекдотъ; Выстрѣлъ—анекдотъ, и т. д.). Но общій очеркъ сюжета самъ по себѣ еще не придастъ высокаго поэтическаго достоинства роману или повѣсти — надобно умѣть воспользоваться сюжетомъ; потому, оставляя безъ разсмотрѣнія «самостоятельность» сюжета, обратимъ вниманіе на то, выше или ниже дѣйствительныхъ событій «поэтичность» поэтическихъ произведеній со стороны сюжета, какъ онъ представляется въ нихъ вполнѣ развитымъ. Какъ пособія для полученія окончательнаго вывода, выставимъ нѣсколько вопросовъ, изъ которыхъ большая часть разрѣшаются сами собою: 1) Бываютъ ли въ дѣйствительности поэтическія событія, совершаются ли въ дѣйствительности драмы, романы, комедіи, трагедіи, водевили?—ежеминутно. 2) Истинно ли поэтичны эти событія въ своемъ развитіи и развязкѣ?—имѣютъ ли они въ дѣйствительности художественную полноту и законченность?—Какъ случится; часто не имѣютъ, но очень часто имѣютъ. Есть очень много такихъ событій, въ которыхъ строго-поэтическое воззрѣніе не находитъ никакихъ недостатковъ въ художественномъ отношеніи. Этотъ пунктъ рѣшается чтеніемъ первой хорошо написанной исторической книги, первымъ вечеромъ, проведеннымъ въ бесѣдѣ съ человѣкомъ, много на своемъ вѣку видавшимъ; разрѣшается, наконецъ, первыми взятыми въ руки нумерами какой-нибудь французской или англійской судебной газеты. 3) Есть ли между этими законченными поэтическими событіями такія, которыя могли бы безъ всякаго измѣненія быть переданы подъ заглавіемъ «драма», «трагедія», «романъ» и т. п.?—очень много; правда, что многія изъ дѣйствительныхъ событій неправдоподобны, основаны на слишкомъ рѣдкихъ, исключительныхъ положеніяхъ или

сцѣпленіяхъ обстоятельствъ, и потому въ настоящемъ своемъ видѣ имѣютъ видъ сказки или натянутой выдумки (изъ этого можно видѣть, что дѣйствительная жизнь часто бываетъ слишкомъ драматична для драмы, слишкомъ поэтична для поэзіи); но очень много есть событій, въ которыхъ, при всей ихъ замѣчательности, нѣтъ ничего эксцентрическаго, невѣроятнаго, все сцѣпленіе произшествій, весь ходъ и развязка того, что въ поэзіи называется интригою, просты, естественны. 4) Имѣютъ ли дѣйствительныя событія «общую» сторону, которая необходима въ поэтическомъ произведеніи? — конечно ее имѣетъ всякое событіе, достойное вниманія мыслящаго человѣка; а такихъ событій очень много.

Послѣ всего этого трудно не сказать, что въ дѣйствительности есть много событій, которыя надобно только знать, понять и умѣть разсказать, чтобы они въ чистомъ прозаическомъ разсказѣ историка, писателя мемуаровъ или собирателя анекдотовъ отличались отъ настоящихъ «поэтическихъ произведеній» только меньшимъ объемомъ, меньшимъ развитіемъ сценъ, описаній и тому подобныхъ подробностей. И въ этомъ мы находимъ существенное различіе поэтическихъ произведеній отъ точнаго, прозаическаго пересказыванія дѣйствительныхъ происшествій. Бо́льшая полнота подробностей, или то, что въ плохихъ произведеніяхъ пріобрѣтаетъ имя «реторическаго распространенія» — вотъ къ чему въ сущности приводится все пре́восходство поэзіи надъ точнымъ разсказомъ. Мы не меньше другихъ готовы смѣяться надъ реторикою; но, признавая законными всѣ стремленія, всѣ потребности человѣческаго сердца, какъ скоро замѣчаемъ ихъ всеобщность, мы признаемъ важность этихъ поэтическихъ распространеній, потому что всегда и вездѣ

видимъ стремленіе къ нимъ въ поэзіи: въ жизни всегда есть эти подробности, ненужныя для сущности дѣла, но необходимыя для его дѣйствительнаго развитія; должны онѣ быть и въ поэзіи. Разница только въ томъ, что въ дѣйствительности подробности никогда не могутъ быть умышленнымъ механическимъ растягиваніемъ дѣла, а въ поэтическихъ произведеніяхъ онѣ на самомъ дѣлѣ очень часто отзываются реторикою, механическимъ растягиваніемъ разсказа. За что́ же и превозносятъ Шекспира, если не за то, что въ рѣшительныхъ, лучшихъ сценахъ онъ отбрасываетъ въ сторону эти распространенія? Но сколько найдется ихъ даже у него, у Гёте и у Шиллера! Намъ кажется (можетъ быть это—пристрастіе къ своему, родному), что русская поэзія носитъ въ себѣ зародыши отвращенія къ растягиванію сюжета механически подбираемыми подробностями. Въ повѣстяхъ и разсказахъ Пушкина, Лермонтова, Гоголя общее свойство—краткость и быстрота разсказа.—Итакъ вообще, по сюжету, по типичности и полнотѣ обрисовки лицъ, поэтическія произведенія далеко уступаютъ дѣйствительности; но есть двѣ стороны, которыми они могутъ стоять выше дѣйствительности; — это украшеніе и сочетаніе лицъ съ тѣми событіями, въ которыхъ они участвуютъ.

Мы говорили, что живопись чаще, нежели дѣйствительность, окружаетъ группу обстановкою, соотвѣтствующею существенному характеру сцены; точно такъ же и поэзія чаще, нежели дѣйствительность, двигателями и участниками событій выставляетъ людей, которыхъ существенный характеръ совершенно соотвѣтствуетъ духу событій. Въ дѣйствительности очень часто мелкіе по характеру люди являются двигателями трагическихъ, драматическихъ и т. д. событій; ничтожный повѣса, въ

сущности даже вовсе не дурной человѣкъ, можетъ надѣлать много ужасныхъ дѣлъ; человѣкъ, котораго нисколько нельзя назвать дурнымъ, можетъ погубить счастіе многихъ людей, и надѣлать несчастій гораздо больше, нежели Яго и Мефистофель. Въ произведеніяхъ поэзіи, напротивъ того, очень дурныя дѣла дѣлаютъ и люди, очень дурные; хорошія дѣла дѣлаютъ и люди, особенно хорошіе. Въ жизни часто не знаешь, кого винить, кого хвалить; въ поэтическихъ произведеніяхъ обыкновенно положительнымъ образомъ раздается честь и безчестье. Но преимущество это, или недостатокъ?— Бываетъ иногда то, иногда другое; чаще бываетъ это недостаткомъ. Не говоримъ пока о томъ, что слѣдствіемъ подобнаго обыкновенія бываетъ идеализація въ хорошую и въ дурную сторону, или, просто говоря, преувеличеніе; потому что мы не говорили еще о значеніи искусства, и рано еще рѣшать, недостатокъ или достоинство эта идеализація; скажемъ только, что вслѣдствіе постояннаго приспособленія характера людей къ значенію событій, является въ поэзіи монотонность, однообразны дѣлаются лица, и даже самыя событія; потому, что отъ разности въ характерахъ дѣйствующихъ лицъ и самыя происшествія, существенно сходныя, пріобрѣтали бы различный оттѣнокъ, какъ это бываетъ въ жизни, вѣчно разнообразной, вѣчно новой, между тѣмъ какъ въ поэтическихъ произведеніяхъ очень часто приходится читать повторенія. — Въ наше время принято смѣяться надъ украшеніями, не проистекающими изъ сущности предмета и не нужными для достиженія главной цѣли; но до сихъ поръ еще удачное выраженіе, блестящая метафора, тысячи прикрасъ, придумываемыхъ для того, чтобы сообщить внѣшній блескъ сочиненію, имѣютъ чрезвычайно боль-

шое вліяніе на сужденіе о произведеніяхъ поэзіи. Что касается украшеній, внѣшняго великолѣпія, замысловатости и т. д., мы всегда признаемъ возможность превзойти въ вымышленномъ разсказѣ дѣйствительность. Но стóитъ только указать это мнимое достоинство повѣсти или драмы, чтобы уронить ее въ глазахъ людей со вкусомъ, и низвести изъ области «искусства» въ область «искусственности».

Нашъ разборъ показалъ, что произведеніе искусства можетъ имѣть преимущество предъ дѣйствительностью развѣ только въ двухъ—трехъ ничтожныхъ отношеніяхъ, и по необходимости остается далеко ниже ея въ существенныхъ своихъ качествахъ. Разборъ этотъ можно упрекнуть въ томъ, что онъ ограничивался самыми общими точками зрѣнія, не входилъ въ подробности, не ссылался на примѣры. Дѣйствительно, его краткость кажется недостаткомъ, когда вспомнимъ о томъ, до какой степени укоренилось мнѣніе, будто бы красота произведеній искусства выше красоты дѣйствительныхъ предметовъ, событій и людей; но когда посмотришь на шаткость этого мнѣнія, когда вспомнишь, какъ люди, его выставляющіе, противорѣчатъ сами себѣ на каждомъ шагу, то покажется, что было бы довольно, изложивъ мнѣніе о превосходствѣ искусства надъ дѣйствительностью, ограничиться прибавленіемъ словъ: это несправедливо, всякій чувствуетъ, что красота дѣйствительной жизни выше красоты созданій «творческой» фантазіи. Если такъ, то на чемъ же основывается или, лучше сказать, изъ какихъ субъективныхъ причинъ проистекаетъ преувеличенно высокое мнѣніе о достоинствѣ произведеній искусства?

Первый источникъ этого мнѣнія — естественная наклонность человѣка чрезвычайно высоко цѣнить трудность дѣла и рѣдкость вещи. Никто не цѣнитъ чистоты выговора француза, говорящаго по-французски, нѣмца, говорящаго по-нѣмецки—«это ему не стоило никакихъ трудовъ, и это вовсе не рѣдкость»; но если французъ говоритъ сносно по-нѣмецки, или нѣмецъ по-французски—это составляетъ предметъ нашего удивленія и даетъ такому человѣку право на нѣкоторое уваженіе съ нашей стороны; почему? потому, вопервыхъ, что это рѣдко; потому, вовторыхъ, что это достигнуто цѣлыми годами усилій. Собственно говоря, почти каждый французъ превосходно говоритъ по-французски—но какъ мы взыскательны въ этомъ случаѣ! — малѣйшій, почти незамѣтный оттѣнокъ провинціализма въ его выговорѣ, одна не совсѣмъ изящная фраза — и мы объявляемъ, что «этотъ господинъ говоритъ очень дурно на своемъ родномъ языкѣ». Русскій, говоря по-французски, въ каждомъ звукѣ изобличаетъ, что для органовъ его неуловима полная чистота французскаго выговора, безпрестанно изобличаетъ свое иностранное происхожденіе въ выборѣ словъ, въ построеніи фразы, во всемъ складѣ рѣчи—и мы прощаемъ ему всѣ эти недостатки, мы даже не замѣчаемъ ихъ, а объявляемъ, что онъ превосходно, несравненно говоритъ по-французски, наконецъ мы объявляемъ, что «этотъ русскій говоритъ по-французски лучше самихъ французовъ», хотя въ сущности мы не думаемъ сравнивать его съ настоящими французами, сравнивая его только съ другими русскими, также усиливающимися говорить по-французски—онъ дѣйствительно говоритъ несравненно лучше ихъ, но несравненно хуже французовъ—это подразумѣвается каждымъ,

имѣющимъ понятіе о дѣлѣ; но многихъ гиперболическая фраза можетъ вводить въ заблужденіе. Точно то же и съ приговоромъ эстетики о созданіяхъ природы и искусства: малѣйшій, истинный или мнимый, недостатокъ въ произведеніи природы—и эстетика толкуетъ о этомъ недостаткѣ, шокируется имъ, готова забывать о всѣхъ достоинствахъ, о всѣхъ красотахъ: стóитъ ли цѣнить ихъ, въ самомъ дѣлѣ, когда онѣ явились безъ всякаго усилія! Тотъ же самый недостатокъ въ произведеніи искусства во сто разъ больше, грубѣе и окруженъ еще сотнями другихъ недостатковъ—и мы не видимъ всего этого, а если видимъ, то прощаемъ и восклицаемъ: «и на солнцѣ есть пятна». Собственно говоря, произведенія искусства могутъ быть сравниваемы только другъ съ другомъ при опредѣленіи относительнаго ихъ достоинства: нѣкоторыя изъ нихъ оказываются выше всѣхъ остальныхъ; и въ восторгѣ отъ ихъ красоты (только относительной) мы восклицаемъ: «они прекраснѣе самой природы и жизни! красота дѣйствительности — ничто предъ красотою искусства!» Но восторгъ пристрастенъ; онъ даетъ больше, нежели можетъ дать справедливость: мы цѣнимъ трудность — это прекрасно; но не должно забывать и существеннаго, внутренняго достоинства, которое независимо отъ степени трудности; мы дѣлаемся рѣшительно несправедливыми, когда трудность исполненія предпочитаемъ достоинству исполненія. Природа и жизнь производятъ прекрасное незаботясь о красотѣ, она является въ дѣйствительности безъ усилія и слѣдовательно безъ заслуги въ нашихъ глазахъ, безъ права на сочувствіе, безъ права на снисхожденіе; да и къ чему снисхожденіе, когда прекраснаго въ дѣйствительности такъ много! «Все не въ совершенствѣ пре-

красное въ дѣйствительности—дурно; все сколько-нибудь сносное въ искусствѣ—превосходно»—вотъ правило, на основаніи котораго мы судимъ. Чтобы доказать, какъ высоко цѣнится трудность исполненія и какъ много теряетъ въ глазахъ человѣка то, что дѣлается само собою, безъ всякихъ усилій съ нашей стороны, укажемъ на дагерротипные портреты; въ числѣ ихъ найдется очень много нетолько вѣрныхъ, но и передающихъ въ совершенствѣ выраженіе лица—цѣнимъ ли мы ихъ? странно даже услышать апологію дагерротипныхъ портретовъ. Другой примѣръ: какъ высоко уважалась каллиграфія! между тѣмъ, довольно посредственно напечатанная книга несравненно прекраснѣе всякой рукописи; но кто же восхищается искусствомъ типографскаго фактора и кто не будетъ въ тысячу разъ больше любоваться на прекрасную рукопись, нежели на порядочно напечатанную книгу, которая въ тысячу разъ прекраснѣе рукописи? Что легко, то мало интересуетъ насъ, хотя бы по внутреннему достоинству было несравненно выше труднаго. Само собою разумѣется, что даже и съ этой точки зрѣнія мы правы только субъективно: «дѣйствительность производитъ прекрасное безъ усилій» — значитъ только, что усилія въ этомъ случаѣ дѣлаются не волею человѣка; на самомъ же дѣлѣ все въ дѣйствительности — и прекрасное и непрекрасное, и великое и мелкое — результатъ высочайшаго возможнаго напряженія силъ, не знающихъ ни отдыха, ни усталости. Но что́ намъ за дѣло до усилій и борьбы, которыя совершаются не нашими силами и въ которыхъ не участвуетъ наше сознаніе? мы не хотимъ и знать о нихъ; мы цѣнимъ только человѣческую силу, цѣнимъ только человѣка. И вотъ другой источникъ нашей пристрастной

любви къ произведеніямъ искусства: они — произведенія человѣка; потому мы гордимся ими, считая ихъ чѣмъ-то не чуждымъ намъ; они свидѣтельствуютъ объ умѣ человѣка, о его силѣ, и потому дороги для насъ. Всѣ народы, кромѣ французовъ, очень хорошо видятъ, что между Корнелемъ или Расиномъ и Шекспиромъ неизмѣримое разстояніе; но французы до сихъ поръ еще сравниваютъ ихъ; — трудно дойти до сознанія: «наше не совсѣмъ хорошо»; между нами найдется очень много людей, готовыхъ утверждать, что Пушкинъ — всемірный поэтъ; ссть даже люди, думающіе, что онъ выше Байрона: такъ высоко человѣкъ ставитъ свое. Какъ отдѣльный народъ преувеличиваетъ достоинство своихъ поэтовъ, такъ человѣкъ вообще преувеличиваетъ достоинство поэзіи вообще.

Причины пристрастія къ искусству, нами приведенныя, заслуживаютъ уваженія, потому что онѣ естественны: какъ человѣку не уважать человѣческаго труда, какъ человѣку не любить человѣка, не дорожить произведеніями, свидѣтельствующими объ умѣ и силѣ человѣка? Но едвали заслуживаетъ такого уваженія третья причина предпочтительной любви нашей къ искусству. Искусство льститъ нашему искусственному вкусу. Мы очень хорошо понимаемъ, какъ искусственны были нравы, привычки, весь образъ мыслей временъ Людовика XIV; мы приблизились къ природѣ, гораздо лучше понимаемъ и цѣнимъ ее, нежели понимало и цѣнило общество XVII вѣка; тѣмъ неменѣе мы еще очень далеки отъ природы; наши привычки, нравы, весь образъ жизни и вслѣдствіе того весь образъ мыслей еще очень искусственны. Трудно видѣть недостатки своего вѣка, особенно когда эти недостатки стали слабѣе, нежели

были въ прежнее время; вмѣсто того, чтобы замѣчать, какъ много еще въ насъ изысканной искусственности, мы замѣчаемъ только, что XIX вѣкъ стоитъ въ этомъ отношеніи выше XVII, лучше его понимая природу, и забываемъ, что ослабѣвшая болѣзнь не есть еще полное здоровье. Наша искусственность видна во всемъ, начиная съ одежды, надъ которою такъ много всѣ смѣются и которую всѣ продолжаютъ носить, до нашего кушанья, приправляемаго всевозможными примѣсями, совершенно измѣняющими естественный вкусъ блюдъ; отъ изысканности нашего разговорнаго языка до изысканности нашего литературнаго языка, который продолжаетъ украшаться антитезами, остротами, распространеніями изъ loci topici, глубокомысленными разсужденіями на избитыя темы и глубокомысленными замѣчаніями о человѣческомъ сердцѣ, на-манеръ Корнеля и Расина въ беллетристикѣ и на манеръ Іоанна Миллера въ историческихъ сочиненіяхъ. Произведенія искусства льстятъ всѣмъ мелочнымъ нашимъ требованіямъ, происходящимъ отъ любви къ искусственности. Не говоримъ о томъ, что мы до сихъ поръ еще любимъ «умывать» природу, какъ любили наряжать ее въ XVII вѣкѣ—это завлекло бы насъ въ длинныя сужденія о томъ, что такое «грязное» и до какой степени оно должно являться въ произведеніяхъ искусства. Но до сихъ поръ въ произведеніяхъ искусства господствуетъ мелочная отдѣлка подробностей, которой цѣль не приведеніе подробностей въ гармонію съ духомъ цѣлаго, а только то, чтобы сдѣлать каждую изъ нихъ въ отдѣльности интереснѣе или красивѣе, почти всегда во вредъ общему впечатлѣнію произведенія, его правдоподобію и естественности; господствуетъ мелочная погоня за эффектностью отдѣль-

ныхъ словъ, отдѣльныхъ фразъ и цѣлыхъ эпизодовъ, разцвѣчиванье не совсѣмъ натуральными, но рѣзкими красками лицъ и событій. Произведеніе искусства мелочнѣе того, что мы видимъ въ жизни и въ природѣ, и вмѣстѣ съ тѣмъ эффектнѣе — какъ же не утвердиться мнѣнію, что оно прекраснѣе дѣйствительной природы и жизни, въ которыхъ такъ мало искусственности, которымъ чуждо стремленіе заинтересовать?

Природа и жизнь выше искусства; но искусство старается угодить нашимъ наклонностямъ, а дѣйствительность не можетъ быть подчинена стремленію нашему видѣть все въ томъ цвѣтѣ и въ томъ порядкѣ, какой нравится намъ или соотвѣтствуетъ нашимъ понятіямъ, часто одностороннимъ. Изъ многихъ случаевъ этого угожденія господствующему образу мыслей укажемъ на одинъ: многіе требуютъ, чтобы въ сатирическихъ произведеніяхъ были лица, «на которыхъ могло бы съ любовью отдохнуть сердце читателя»—требованіе очень естественное; но дѣйствительность очень часто не удовлетворяетъ ему, представляя множество событій, въ которыхъ нѣтъ ни одного отраднаго лица; искусство почти всегда угождаетъ ему; и не знаемъ, найдется ли, напримѣръ, въ русской литературѣ, кромѣ Гоголя, писатель, который бы не подчинялся этому требованію; и у самаго Гоголя за недостатокъ «отрадныхъ» лицъ вознаграждаютъ «высоко-лирическія» отступленія. Другой примѣръ: человѣкъ наклоненъ къ сантиментальности; природа и жизнь не раздѣляютъ этого направленія; но произведенія искусства почти всегда больше или меньше удовлетворяютъ ему. То и другое требованіе—слѣдствіе ограниченности человѣка; природа и дѣйствительная жизнь выше этой ограниченности; произведенія искусства, подчиняясь ей,

становясь этимъ ниже дѣйствительности и даже очень часто подвергаясь опасности впадать въ пошлость или въ слабость, приближаются къ обыкновеннымъ потребностямъ человѣка и чрезъ это выигрываютъ въ его глазахъ. — «Но въ такомъ случаѣ вы сами соглашаетесь, что произведенія искусства лучше, полнѣе, нежели объективная дѣйствительность, удовлетворяютъ природѣ человѣка; слѣдовательно для человѣка они лучше произведеній дѣйствительности».—Заключеніе, не совсѣмъ точно выраженное; дѣло въ томъ, что искусственно развитой человѣкъ имѣетъ много искусственныхъ, исказившихся до лживости, до фантастичности требованій, которымъ нельзя вполнѣ удовлетворить, потому что они въ сущности не требованія природы, а мечты испорченнаго воображенія; которымъ почти невозможно и угождать, не подвергаясь насмѣшкѣ и презрѣнію отъ самого того человѣка, которому стараемся угодить, потому что онъ самъ инстинктивно чувствуетъ, что его требованіе не стóитъ удовлетворенія. Такъ публика и въ слѣдъ за нею эстетика требуютъ «отрадныхъ» лицъ, сантиментальности—и та же самая публика смѣется надъ произведеніями искусства, удовлетворяющими этимъ желаніямъ. Угождать прихотямъ человѣка не значитъ еще удовлетворять потребностямъ человѣка. Первѣйшая изъ этихъ потребностей—истина. — Мы говорили объ источникахъ предпочтенія произведеній искусства явленіямъ природы и жизни относительно содержанія и выполненія; но очень важно и впечатлѣніе, производимое на насъ искусствомъ или дѣйствительностью: степенью его также измѣряется достоинство вещи.

Мы видѣли, что впечатлѣніе, производимое созданіями искусства, должно быть гораздо слабѣе впечатлѣнія,

производимаго живою дѣйствительностью, и не считаемъ нужнымъ доказывать это. Однакоже въ этомъ отношеніи произведеніе искусства находится въ гораздо благопріятнѣйшихъ обстоятельствахъ, нежели явленія дѣйствительности; и эти обстоятельства могутъ заставить человѣка, не привыкшаго анализировать причины своихъ ощущеній, предполагать, что искусство само по себѣ производитъ на человѣка больше дѣйствія, нежели живая дѣйствительность. Дѣйствительность представляется нашимъ глазамъ независимо отъ нашей воли, большею частью не во время, не кстати. Очень часто мы отправляемся въ общество, на гулянье, вовсе не затѣмъ, чтобы любоваться человѣческою красотою, не затѣмъ, чтобы наблюдать характеры, слѣдить за драмою жизни; отправляемся съ заботами въ головѣ, съ замкнутымъ для впечатлѣній сердцемъ. Но кто же отправляется въ картинную галлерею не затѣмъ, чтобы наслаждаться красотою картинъ? кто принимается читать романъ не затѣмъ, чтобы вникать въ характеры изображенныхъ тамъ людей и слѣдить за развитіемъ сюжета? На красоту, на величіе дѣйствительности мы обыкновенно обращаемъ вниманіе почти насильно. Пусть она сама, если можетъ, привлечетъ на себя наши глаза, обращенные совершенно на другіе предметы, пусть она насильно проникнетъ въ наше сердце, занятое совершенно другимъ. Мы обращаемся съ дѣйствительностью какъ съ докучливымъ гостемъ, напрашивающимся на наше знакомство: мы стараемся запереться отъ нея. Но есть часы, когда пусто остается въ нашемъ сердцѣ отъ нашего же собственнаго невниманія къ дѣйствительности— и тогда мы обращаемся къ искусству, умоляя его наполнить эту пустоту; мы сами играемъ предъ нимъ

роль заискивающаго просителя. На жизненномъ пути нашемъ разбросаны золотыя монеты; но мы не замѣчаемъ ихъ, потому что думаемъ о цѣли пути, не обращая вниманія на дорогу, лежащую подъ нашими ногами; замѣтивъ, мы не можемъ нагнуться, чтобы собрать ихъ, потому что «телѣга жизни» неудержимо уноситъ насъ впередъ — вотъ наше отношеніе къ дѣйствительности; но мы пріѣхали на станцію, и прохаживаемся въ скучномъ ожиданіи лошадей — тутъ мы со вниманіемъ разсматриваемъ каждую жестяную бляху, которая, быть можетъ, не стоитъ и вниманія — вотъ наше отношеніе къ искусству. Не говоримъ уже о томъ, что явленія жизни каждому приходится оцѣнивать самому, потому что для каждаго отдѣльнаго человѣка жизнь представляетъ особенныя явленія, которыхъ не видятъ другіе, надъ которыми поэтому не произноситъ приговора цѣлое общество; а произведенія искусства оцѣнены общимъ судомъ. Красота и величіе дѣйствительной жизни рѣдко являются намъ патентованными, а про что не трубитъ молва, то немногіе въ состояніи замѣтить и оцѣнить; явленія дѣйствительности — золотой слитокъ безъ клейма: очень многіе откажутся уже поэтому одному взять его, очень многіе не отличатъ отъ куска мѣди; произведеніе искусства—банковый билетъ, въ которомъ очень мало внутренней цѣнности, но за условную цѣнность котораго ручается все общество, которымъ поэтому дорожитъ всякій и относительно котораго немногіе даже сознаютъ ясно, что вся его цѣнность заимствована только отъ того, что онъ представитель золотаго куска. Когда мы смотримъ на дѣйствительность, она сама занимаетъ насъ собою, какъ нѣчто совершенно самостоятельное, и рѣдко оставляетъ намъ возможность перено-

ситься мыслями въ нашъ субъективный міръ, въ наше прошедшее. Но когда я смотрю на произведеніе искусства,—тутъ полный просторъ моимъ субъективнымъ воспоминаніямъ, и произведеніе искусства для меня обыкновенно бываетъ только поводомъ къ сознательнымъ или безсознательнымъ мечтамъ и воспоминаніямъ. Трагическая сцена совершается предо мною въ дѣйствительности—тогда мнѣ не до того, чтобы вспомнить о себѣ; но я читаю въ романѣ эпизодъ о погибели человѣка—и въ моей памяти ясно или смутно воскресаютъ всѣ опасности, въ которыхъ я былъ самъ, всѣ случаи погибели близкихъ ко мнѣ людей. Сила искусства есть обыкновенно сила воспоминанія. Ужъ и по самой своей незаконченности, неопредѣленности, именно потому самому, что обыкновенно оно только «общее мѣсто», а не живой индивидуальный образъ или событіе, произведеніе искусства особенно способно вызывать наши воспоминанія. Дайте мнѣ законченный портретъ человѣка—онъ не напомнитъ мнѣ ни одного изъ моихъ знакомыхъ, и я холодно отвернусь, сказавъ «недурно»; но покажите мнѣ въ благопріятную минуту едва набросанный, неопредѣленный абрисъ, въ которомъ ни одинъ человѣкъ не узнаетъ себя положительнымъ образомъ—и этотъ жалкій, слабый абрисъ напомнитъ мнѣ черты кого-нибудь милаго мнѣ; и, холодно смотря на живое лицо, полное красоты и выразительности, я въ упоеніи буду смотрѣть на ничтожный эскизъ, говорящій мнѣ о мнѣ самомъ. Сила искусства есть сила общихъ мѣстъ. Есть еще въ произведеніяхъ искусства сторона, по которой они въ неопытныхъ или недальновидныхъ глазахъ выше явленій жизни и дѣйствительности—въ нихъ все выставлено на показъ, объяснено самимъ авторомъ, между тѣмъ какъ природу

и жизнь надобно разгадывать собственными силами. Сила искусства—сила комментарія; но объ этомъ должны будемъ говорить мы ниже.

Много нашли мы причинъ предпочтенія, отдаваемаго искусству предъ дѣйствительностью; но всѣ онѣ только объясняютъ, а не оправдываютъ это предпочтеніе. Не соглашаясь, чтобы искусство стояло нетолько выше дѣйствительности, но и наравнѣ съ нею по внутреннему достоинству содержанія или исполненія, мы, конечно, не можемъ согласиться съ господствующимъ нынѣ взглядомъ на то, изъ какихъ потребностей возникаетъ оно, въ чемъ цѣль его существованія, его назначеніе. Господствующее мнѣніе о происхожденіи и значеніи искусства выражается такъ: «имѣя непреодолимое стремленіе къ прекрасному, человѣкъ не находитъ истинно-прекраснаго въ объективной дѣйствительности; этимъ онъ поставленъ въ необходимость самъ создавать предметы или произведенія, которыя соотвѣтствовали бы его требованію, предметы и явленія истинно-прекрасныя». Иначе сказать: «идея прекраснаго, не осуществляемая дѣйствительностью, осуществляется произведеніями искусства». Мы должны анализировать это опредѣленіе, чтобы открыть истинное значеніе неполныхъ и одностороннихъ намековъ, въ немъ заключающихся. «Человѣкъ имѣетъ стремленіе къ прекрасному»,—но если подъ прекраснымъ понимать то, что понимается въ этомъ опредѣленіи—полное согласіе идеи и формы, то изъ стремленія къ прекрасному надобно выводить не искусство въ частности, а вообще всю дѣятельность человѣка, основное начало которой — полное осуществленіе извѣстной мысли; стремленіе къ единству идеи и образа—формальное начало всякой техники, стремленіе къ созданію и усовер-

шенствованію всякаго произведенія или издѣлія; выводя изъ стремленія къ прекрасному искусство, мы смѣшиваемъ два значенія этого слова: 1) изящное искусство (поэзія, музыка и т. д.) и 2) умѣнье или старанье хорошо сдѣлать что-нибудь; только послѣднее выводится изъ стремленія къ единству идеи и формы. Если же подъ прекраснымъ должно понимать (какъ намъ кажется) то, въ чемъ человѣкъ видитъ жизнь—очевидно, что изъ стремленія къ нему происходитъ радостная любовь ко всему живому и что это стремленіе въ высочайшей степени удовлетворяется живою дѣйствительностью.— «Человѣкъ не встрѣчаетъ въ дѣйствительности истинно и вполнѣ прекраснаго»—мы старались доказать, что это несправедливо, что дѣятельность нашей фантазіи возбуждается не недостатками прекраснаго въ дѣйствительности, а его отсутствіемъ; что дѣйствительное прекрасное вполнѣ прекрасно, но, къ сожалѣнію нашему, не всегда бываетъ предъ нашими глазами. Еслибы произведенія искусства возникали вслѣдствіе нашего стремленія къ совершенству и пренебреженія всѣмъ несовершеннымъ, человѣкъ долженъ былъ бы давно покинуть, какъ безплодное усиліе, всякое стремленіе къ искусству, потому что въ произведеніяхъ искусства нѣтъ совершенства; кто недоволенъ дѣйствительною красотою, тотъ еще меньше можетъ удовлетвориться красотою, создаваемою искусствомъ. Итакъ, невозможно согласиться съ обыкновеннымъ объясненіемъ значенія искусства; но въ этомъ объясненіи есть намеки, которые могутъ быть названы справедливыми, если будутъ истолкованы надлежащимъ образомъ. «Человѣкъ не удовлетворяется прекраснымъ въ дѣйствительности, ему мало этого прекраснаго»— вотъ въ чемъ сущность и правдивость обыкновеннаго

объясненія, которая, будучи ложно понимаема, сама нуждается въ объясненіи.

Море прекрасно; смотря на него, мы не думаемъ быть имъ недовольны въ эстетическомъ отношеніи; но не всѣ люди живутъ близъ моря; многимъ не удастся ни разу въ жизни взглянуть на него; а имъ хотѣлось бы полюбоваться на море—и для нихъ являются картины, изображающія море. Конечно, гораздо лучше смотрѣть на самое море, нежели на его изображеніе; но за недостаткомъ лучшаго, человѣкъ довольствуется и худшимъ, за недостаткомъ вещи—ея суррогатомъ. И тѣмъ людямъ, которые могутъ любоваться моремъ въ дѣйствительности, не всегда, когда хочется, можно смотрѣть на море—они вспоминаютъ о немъ; но фантазія слаба, ей нужна поддержка, напоминаніе—и, чтобы оживить свои воспоминанія о морѣ, чтобы яснѣе представлять его въ своемъ воображеніи, они смотрятъ на картину, изображающую море. Вотъ единственная цѣль и значеніе очень многихъ (большей части) произведеній искусства: дать возможность, хотя въ нѣкоторой степени, познакомиться съ прекраснымъ въ дѣйствительности тѣмъ людямъ, которые не имѣли возможности наслаждаться имъ на самомъ дѣлѣ; служить напоминаніемъ, возбуждать и оживлять воспоминаніе о прекрасномъ въ дѣйствительности у тѣхъ людей, которые знаютъ его изъ опыта и любятъ вспоминать о немъ. (Оставляемъ пока выраженіе «прекрасное есть существенное содержаніе искусства»; впослѣдствіи мы подстановимъ вмѣсто термина «прекрасное» другой, которымъ содержаніе искусства опредѣляется, по нашему мнѣнію, точнѣе и полнѣе). Итакъ, первое значеніе искусства, принадлежащее всѣмъ безъ исключенія произведеніямъ его — воспроизведеніе

природы и жизни. Отношеніе ихъ къ соотвѣтствующимъ сторонамъ и явленіямъ дѣйствительности таково же, какъ отношеніе гравюры къ той картинѣ, съ которой она снята, какъ отношеніе портрета къ лицу, имъ представляемому. Гравюра снимается съ картины не потому, чтобы картина была не хороша, а именно потому, что картина очень хороша; такъ дѣйствительность воспроизводится искусствомъ не для сглаживанья недостатковъ ея, не потому, что сама по себѣ дѣйствительность не довольно хороша, а потому именно, что она хороша. Гравюра не думаетъ быть лучше картины, она гораздо хуже ея въ художественномъ отношеніи; такъ и произведеніе искусства никогда не достигаетъ красоты или величія дѣйствительности; но картина одна, ею могутъ любоваться только люди, пришедшіе въ галлерею, которую она украшаетъ; гравюра расходится въ сотняхъ экземпляровъ по всему свѣту, каждый можетъ любоваться ею когда ему угодно, не выходя изъ своей комнаты, не вставая съ своего дивана, не скидая своего халата; такъ и предметъ прекрасный въ дѣйствительности доступенъ не всякому и не всегда, воспроизведенный (слабо, грубо, блѣдно, это правда, но все-таки воспроизведенный) искусствомъ, онъ доступенъ всякому и всегда. Портретъ снимается съ человѣка, который намъ дорогъ и милъ, не для того, чтобъ сгладить недостатки его лица (что намъ за дѣло до этихъ недостатковъ? они для насъ незамѣтны или милы), но для того, чтобы доставить намъ возможность любоваться на это лицо даже и тогда, когда на самомъ дѣлѣ оно не предъ нашими глазами; такова же цѣль и значеніе произведеній искусства: они не поправляютъ дѣйствительности, не

украшаютъ ее, а воспроизводятъ, служатъ ей суррогатомъ.

Итакъ первая цѣль искусства — воспроизведеніе дѣйствительности. Нисколько не думая, чтобы этими словами было высказано нѣчто совершенно новое въ исторіи эстетическихъ воззрѣній, мы однакоже полагаемъ, что псевдоклассическая «теорія подражанія природѣ», господствовавшая въ XVII — XVIII вѣкахъ, требовала отъ искусства не того, въ чемъ поставляется формальное начало его опредѣленіемъ, заключающимся въ словахъ: «искусство есть воспроизведеніе дѣйствительности». Чтобы за существенное различіе нашего воззрѣнія на искусство отъ понятій, которыя имѣла о немъ теорія подражанія природѣ, ручались не наши только собственныя слова, приведемъ здѣсь критику этой теоріи, заимствованную изъ лучшаго курса господствующей нынѣ эстетической системы. Критика эта съ одной стороны покажетъ различіе опровергаемыхъ ею понятій отъ нашего воззрѣнія, съ другой стороны обнаружитъ, чего недостаетъ въ нашемъ первомъ опредѣленіи искусства, какъ дѣятельности воспроизводящей, и такимъ образомъ послужитъ переходомъ къ точнѣйшему развитію понятій объ искусствѣ.

«Въ опредѣленіи искусства какъ подражанія природѣ показывается только его формальная цѣль; оно должно по такому опредѣленію стараться повозможности повторять то, что уже существуетъ во внѣшнемъ мірѣ. Такое повтореніе должно быть признано излишнимъ, такъ какъ природа и жизнь уже представляютъ намъ то, что́ по этому понятію должно представить искусство. Этого мало; подражать природѣ—тщетное усиліе, далеко не достигающее своей цѣли, потому что, подражая природѣ, искусство, по ограниченности своихъ средствъ, даетъ только обманъ вмѣсто истины и вмѣсто дѣйствительно-живаго существа только мертвую маску».

Здѣсь прежде всего замѣтимъ, что словами: «искусство есть воспроизведеніе дѣйствительности», какъ и фразою: «искусство есть подражаніе природѣ», опредѣляется только формальное начало искусства; для опредѣленія содержанія искусства, первый выводъ, нами сдѣланный, относительно его цѣли, долженъ быть дополненъ, и мы займемся этимъ дополненіемъ впослѣдствіи. Другое возраженіе нисколько не прилагается къ воззрѣнію, нами высказанному: изъ предъидущаго развитія видно, что воспроизведеніе или «повтореніе» предметовъ и явленій природы искусствомъ—дѣло вовсе не излишнее, напротивъ, необходимое. Переходя къ замѣчанію, что это повтореніе — тщетное усиліе, далеко не достигающее своей цѣли, надобно сказать, что подобное возраженіе имѣетъ силу только въ томъ случаѣ, когда предполагается, будто бы искусство хочетъ соперничать съ дѣйствительностью, а не просто быть ея суррогатомъ. Но мы именно то и утверждаемъ, что искусство не можетъ выдержать сравненія съ живою дѣйствительностью и вовсе не имѣетъ той жизненности, какъ реальная дѣйствительность; это мы признаемъ несомнѣннымъ. Итакъ справедливо, что фраза: «искусство есть воспроизведеніе дѣйствительности» должна быть дополнена для того, чтобы быть всестороннимъ опредѣленіемъ; не исчерпывая въ этомъ видѣ все содержаніе опредѣляемаго понятія, опредѣленіе однако вѣрно, и возраженія противъ него пока могутъ быть основаны только на затаенномъ требованіи, чтобы искусство являлось по своему опредѣленію выше, совершеннѣе дѣйствительности; объективную неосновательность этого предположенія мы старались доказать, и потомъ обнаружили его субъективныя основанія. Посмотримъ, прилагаются ли

къ нашему воззрѣнію дальнѣйшія возраженія противъ теоріи подражанія.

«При невозможности полнаго успѣха въ подражаніи природѣ, оставалось бы только самодовольное наслажденіе относительнымъ успѣхомъ этого фокусъ-покуса; но и это наслажденіе становится тѣмъ холоднѣе, чѣмъ больше бываетъ наружное сходство копіи съ оригиналомъ, и даже обращается въ пресыщеніе или отвращеніе. Есть портреты похожіе на оригиналъ, какъ говорится, до отвратительности. Намъ тотчасъ же становится скучнымъ и отвратительнымъ превосходнѣйшее подражаніе пѣнію соловья, какъ скоро мы узнаемъ, что это не въ самомъ дѣлѣ пѣніе соловья, а подражаніе ему какого-нибудь искусника, выдѣлывающаго соловьиныя трели; потому что отъ человѣка мы въ правѣ требовать не такой музыки. Подобные фокусы искуснѣйшаго подражанія природѣ можно сравнить съ искусствомъ того фокусника, который безъ промаха бросалъ чечевичныя зерна сквозь отверстія величиною также не болѣе чечевичнаго зерна, и котораго Александръ Великій наградилъ медимномъ чечевицы».

Эти замѣчанія совершенно справедливы; но относятся къ безполезному и безсмысленному копированію содержанія, недостойнаго вниманія, или рисованью пустой внѣшности, обнаженной отъ содержанія. (Сколько превозносимыхъ произведеній искусства подпадаютъ этой горькой, но заслуженной насмѣшкѣ!) Содержаніе, достойное вниманія мыслящаго человѣка, одно только въ состояніи избавить искусство отъ упрека, будто бы оно—пустая забава, чѣмъ оно и дѣйствительно бываетъ чрезвычайно часто: художественная форма не спасетъ отъ презрѣнія или сострадательной улыбки произведеніе искусства, если оно важностью своей идеи не въ состояніи дать отвѣта на вопросъ: «да стоило ли трудиться надъ подобными пустяками?» Безполезное не имѣетъ права на уваженіе. «Человѣкъ самъ себѣ цѣль»; но дѣла человѣка должны имѣть цѣль въ потребностяхъ

человѣка, а не въ самихъ себѣ. Потому-то безполезное подражаніе и возбуждаетъ тѣмъ большее отвращеніе, чѣмъ совершеннѣе внѣшнее сходство: «зачѣмъ потрачено столько времени и труда?» думаемъ мы, глядя на него: «и какъ жаль, что такая несостоятельность относительно содержанія можетъ совмѣщаться съ такимъ совершенствомъ въ техникѣ!» Скука и отвращеніе, возбуждаемыя фокусникомъ, подражающимъ соловьиному пѣнію, объясняются самыми замѣчаніями, сопровождающими въ критикѣ указаніе на него: жалокъ человѣкъ, который не понимаетъ, что долженъ пѣть человѣческую пѣснь, а не выдѣлывать безсмысленныя трели. Что касается портретовъ, сходныхъ до отвратительности, это надобно понимать такъ: всякая копія, для того, чтобы быть вѣрною, должна передавать существенныя черты подлинника; портретъ, не передающій главныхъ, выразительнѣйшихъ чертъ лица, невѣренъ; а когда мелочныя подробности лица переданы при этомъ отчетливо, лицо на портретѣ выходитъ обезображеннымъ, безсмысленнымъ, мертвымъ — какъ же ему не быть отвратительнымъ? Часто возстаютъ противъ такъ называемаго «дагерротипнаго копированья» дѣйствительности — не лучше ли было бы говорить только, что копировка, такъ же какъ и всякое человѣческое дѣло, требуетъ пониманія, способности отличать существенныя черты отъ несущественныхъ? «Мертвая копировка» — вотъ обыкновенная фраза; но человѣкъ не можетъ скопировать вѣрно, если мертвенность механизма не направляется живымъ смысломъ: нельзя сдѣлать даже вѣрнаго fac-simile, не понимая значенія копируемыхъ буквъ.

Прежде, нежели перейдемъ къ опредѣленію существеннаго содержанія искусства, чѣмъ дополнится принимае-

мое нами опредѣленіе его формальнаго начала, считаемъ нужнымъ высказать нѣсколько ближайшихъ указаній объ отношеніи теоріи «воспроизведенія» къ теоріи такъ называемаго «подражанія». Воззрѣніе на искусство, нами принимаемое, проистекаетъ изъ воззрѣній, принимаемыхъ новѣйшими нѣмецкими эстетиками и возникаетъ изъ нихъ чрезъ діалектическій процессъ, направленіе котораго опредѣляется общими идеями современной науки. Итакъ непосредственнымъ образомъ оно связано съ двумя системами идей — начала нынѣшняго вѣка съ одной стороны, послѣднихъ десятилѣтій съ другой. Всякое другое соотношеніе—только простое сходство, не имѣющее генетическаго вліянія. Но если понятія древнихъ и старинныхъ мыслителей не могутъ при настоящемъ развитіи науки имѣть вліянія на современный образъ мыслей; то нельзя не видѣть, что во многихъ случаяхъ современныя понятія оказываются сходны съ понятіями предшествующихъ вѣковъ. Особенно часто сходятся они съ понятіями греческихъ мыслителей. Таково положеніе дѣла и въ настоящемъ случаѣ. Опредѣленіе формальнаго начала искусства, нами принимаемое, сходно съ воззрѣніемъ, господствовавшимъ въ греческомъ мірѣ, и находимымъ у Платона, Аристотеля, и, по всей вѣроятности, высказаннымъ у Демокрита. Ихъ μίμησις соотвѣтствуетъ нашему термину «воспроизведеніе». И если позднѣе понимали это слово какъ «подражаніе» (Nachahmung), то переводъ не былъ удаченъ, стѣсняя кругъ понятія и пробуждая мысль о поддѣлкѣ подъ внѣшнюю форму, а не о передачѣ внутренняго содержанія. Псевдоклассическая теорія дѣйствительно понимала искусство какъ поддѣлку подъ дѣйствительность съ цѣлью обмануть чувства; но

это — злоупотребленіе, принадлежащее только эпохамъ испорченнаго вкуса.

Теперь мы должны дополнить выставленное нами выше опредѣленіе искусства и отъ разсмотрѣнія формальнаго начала искусства перейти къ опредѣленію его содержанія.

Обыкновенно говорятъ, что содержаніе искусства есть прекрасное; но этимъ слишкомъ стѣсняется сфера искусства. Если даже согласиться, что возвышенное и комическое—моменты прекраснаго, то множество произведеній искусства не подойдутъ по содержанію подъ эти три рубрики: прекрасное, возвышенное, комическое. Въ живописи не подходятъ подъ эти подраздѣленія картины домашней жизни, въ которыхъ нѣтъ ни одного прекраснаго или смѣшнаго лица, изображенія старика или старухи, не отличающихся особенною старческою красотою и т. д. Въ музыкѣ еще труднѣе провести обыкновенныя подраздѣленія: если отнесемъ марши, патетическія пьесы и т. д. къ отдѣлу величественнаго; если пьесы дышащія любовью или веселостью причислимъ къ отдѣлу прекраснаго; если отыщемъ много комическихъ пѣсенъ; то у насъ еще останется огромное количество пьесъ, которыя по своему содержанію не могутъ быть безъ натяжки причислены ни къ одному изъ этихъ родовъ: куда отнести грустные мотивы? неужели къ возвышенному, какъ страданіе? или къ прекрасному, какъ нѣжныя мечты? Но изъ всѣхъ искусствъ наиболѣе противится подведенію своего содержанія подъ тѣсныя рубрики прекраснаго и его моментовъ поэзія. Область ея— вся область жизни и природы; точки зрѣнія поэта на жизнь въ разнообразныхъ ея проявленіяхъ такъ же разнообразны, какъ понятія мыслителя объ этихъ разно-

характерныхъ явленіяхъ; а мыслитель находитъ въ дѣйствительности очень многое, кромѣ прекраснаго, возвышеннаго и комическаго. Не всякое горе доходитъ до трагизма; не всякая радость граціозна или комична. Что содержаніе поэзіи не исчерпывается тремя извѣстными элементами, внѣшнимъ образомъ видимъ изъ того, что ея произведенія перестали вмѣщаться въ рамки старыхъ подраздѣленій. Что драматическая поэзія изображаетъ не одно трагическое или комическое, доказывается тѣмъ, что кромѣ комедіи и трагедіи должна была явиться драма. Вмѣсто эпоса, по преимуществу возвышеннаго, явился романъ, съ безчисленными своими родами. Для большей части нынѣшнихъ лирическихъ пьесъ неотыскивается въ старыхъ подраздѣленіяхъ заглавія, которое могло бы обозначить характеръ содержанія: недостаточны сотни рубрикъ, тѣмъ менѣе можно сомнѣваться, что не могутъ всего обнять три рубрики (мы говоримъ о характерѣ содержанія, а не формѣ, которая всегда должна быть прекрасна).

Проще всего рѣшить эту запутанность, сказавъ, что сфера искусства не ограничивается однимъ прекраснымъ и его такъ называемыми моментами, а обнимаетъ собою все, что въ дѣйствительности (въ природѣ и въ жизни) интересуетъ человѣка, не какъ ученаго, а просто какъ человѣка; общеинтересное въ жизни — вотъ содержаніе искусства. Прекрасное, трагическое, комическое—только три наиболѣе опредѣленные элемента изъ тысячи элементовъ, отъ которыхъ зависитъ интересъ жизни и перечислить которые значило бы перечислить всѣ чувства, всѣ стремленія, отъ которыхъ можетъ волноваться сердце человѣка. Едвали надобно вдаваться въ болѣе подробныя доказательства принимаемаго нами понятія

о содержаніи искусства; потому что, если въ эстетикѣ предлагается обыкновенно другое, болѣе тѣсное опредѣленіе содержанія, то взглядъ, нами принимаемый, господствуетъ на самомъ дѣлѣ, т. е. въ самихъ художникахъ и поэтахъ, постоянно высказывается въ литературѣ и въ жизни. Если считаютъ необходимостью опредѣлять прекрасное какъ преимущественное и, выражаясь точнѣе, какъ единственное существенное содержаніе искусства, то истинная причина этого скрывается въ неясномъ различеніи прекраснаго, какъ объекта искусства, отъ прекрасной формы, которая дѣйствительно составляетъ необходимое качество всякаго произведенія искусства. Но эта формальная красота или единство идеи и образа, содержанія и формы, не спеціальная особенность, которая отличала бы искусство отъ другихъ отраслей человѣческой дѣятельности. Дѣйствованіе человѣка всегда имѣетъ цѣль, которая составляетъ сущность дѣла; по мѣрѣ соотвѣтствія нашего дѣла съ цѣлью, которую мы хотѣли осуществить имъ, цѣнится достоинство самаго дѣла; по мѣрѣ совершенства выполненія оцѣнивается всякое человѣческое произведеніе. Это общій законъ и для ремеслъ, и для промышленности, и для научной дѣятельности и т. д. Онъ примѣняется и къ произведеніямъ искусства: художникъ (сознательно или безсознательно, все равно) стремится воспроизвести предъ нами извѣстную сторону жизни—само собою разумѣется, что достоинство его произведенія будетъ зависѣть отъ того, какъ онъ выполнилъ свое дѣло. «Произведеніе искусства стремится къ гармоніи идеи съ образомъ» ни больше, ни меньше, какъ произведеніе сапожнаго мастерства, ювелирнаго ремесла, каллиграфіи, инженернаго искусства, нравственной рѣшимости. «Всякое дѣло должно быть

хорошо выполнено» — вотъ смыслъ фразы: «гармонія идеи и образа». Итакъ 1) прекрасное какъ единство идеи и образа вовсе не характеристическая особенность искусства въ томъ смыслѣ, какой придается этому слову эстетикою; 2) «единство идеи и образа» опредѣляетъ одну формальную сторону искусства, нисколько не относясь къ его содержанію; оно говоритъ о томъ, какъ должно быть исполнено, а не о томъ, что́ исполняется. Но мы уже замѣтили, что въ этой фразѣ важно слово «образъ» — оно говоритъ о томъ, что искусство выражаетъ идею не отвлеченными понятіями, а живымъ индивидуальнымъ фактомъ; говоря: «искусство есть воспроизведеніе природы и жизни», мы говоримъ то же самое: въ природѣ и жизни нѣтъ ничего отвлеченно существующаго; въ нихъ все конкретно; воспроизведеніе должно по мѣрѣ возможности сохранять сущность воспроизводимаго; потому созданіе искусства должно стремиться къ тому, чтобы въ немъ было какъ можно меньше отвлеченнаго, чтобы въ немъ все было, по мѣрѣ возможности, выражено конкретно, въ живыхъ картинахъ, въ индивидуальныхъ образахъ. (Совершенно другой вопросъ: можетъ ли искусство достичь этого вполнѣ? Живопись, скульптура и музыка достигаютъ; поэзія не всегда можетъ и не всегда должна слишкомъ заботиться о пластичности подробностей: довольно и того, когда вообще, въ цѣломъ, произведеніе поэзіи пластично; излишнія хлопоты о пластической отдѣлкѣ подробностей могутъ повредить единству цѣлаго, слишкомъ рельефно очертивъ его части, и, что еще важнѣе, будутъ отвлекать вниманіе художника отъ существеннѣйшихъ сторонъ его дѣла). Красота формы, состоящая въ единствѣ идеи и образа, общая принадлежность нетоль-

ко искусства (въ эстетическомъ смыслѣ слова), но и всякаго человѣческаго дѣла, совершенно отлична отъ идеи прекраснаго, какъ объекта искусства, какъ предмета нашей радостной любви въ дѣйствительномъ мірѣ. Смѣшеніе красоты формы, какъ необходимаго качества художественнаго произведенія, и прекраснаго, какъ одного изъ многихъ объектовъ искусства, было одною изъ причинъ печальныхъ злоупотребленій въ искусствѣ. «Предметъ искусства—прекрасное», прекрасное, во что бы то ни стало, другаго содержанія нѣтъ у искусства. Что же прекраснѣе всего на свѣтѣ? Въ человѣческой жизни—красота и любовь; въ природѣ — трудно и рѣшить, что́ именно—такъ много въ ней красоты. Итакъ надобно кстати и не кстати наполнять поэтическія созданія описаніями природы: чѣмъ больше ихъ, тѣмъ больше прекраснаго въ нашемъ произведеніи. Но красота и любовь еще прекраснѣе—и вотъ (большею частью совершенно не кстати) на первомъ планѣ драмы, повѣсти, романа и т. д. является любовь. Неумѣстныя распространенія о красотахъ природы еще не такъ вредны художественному произведенію: ихъ можно выпускать, потому что они приклеиваются внѣшнимъ образомъ; но что́ дѣлать съ любовною интригою? ее невозможно опустить изъ вниманія, потому что къ этой основѣ все приплетено гордіевыми узлами, безъ нея все теряетъ связь и смыслъ. Не говоримъ уже о томъ, что влюбленная чета, страдающая или торжествующая, придаетъ цѣлымъ тысячамъ произведеній ужасающую монотонность; не говоримъ и о томъ, что эти любовныя приключенія и описанія красоты отнимаютъ мѣсто у существенныхъ подробностей; этого мало: привычка изображать любовь, любовь и вѣчно любовь, заставляетъ поэтовъ забывать,

что жизнь имѣетъ другія стороны, гораздо болѣе интересующія человѣка вообще; вся поэзія и вся изображаемая въ ней жизнь принимаетъ какой-то сантиментальный розовый колоритъ; вмѣсто серьёзнаго изображенія человѣческой жизни произведенія искусства представляютъ какой-то слишкомъ юный (чтобы удержаться отъ болѣе точныхъ эпитетовъ) взглядъ на жизнь, и поэтъ является обыкновенно молодымъ, очень молодымъ юношею, котораго разсказы интересны только для людей того же нравственнаго или физіологическаго возраста. Это наконецъ роняетъ искусство въ глазахъ людей, уже вышедшихъ изъ счастливой поры ранней юности; искусство кажется имъ забавою, приторною для развитыхъ людей и не совсѣмъ безопасною для молодежи. Мы вовсе не думаемъ запрещать поэту описывать любовь; но эстетика должна требовать, чтобы поэтъ описывалъ любовь только тогда, когда хочетъ именно ее описывать: къ чему выставлять на первомъ планѣ любовь, когда дѣло идетъ, собственно говоря, вовсе не о ней, а о другихъ сторонахъ жизни? къ чему, напримѣръ, любовь на первомъ планѣ въ романахъ, которые собственно изображаютъ бытъ извѣстнаго народа въ данную эпоху, или бытъ извѣстныхъ классовъ народа? Въ исторіи, въ психологіи, въ этнографическихъ сочиненіяхъ также говорится о любви — но только на своемъ мѣстѣ, точно такъ же какъ и обо всемъ. Историческіе романы Вальтеръ-Скотта основаны на любовныхъ приключеніяхъ— къ чему это? развѣ любовь была главнымъ занятіемъ общества и главною двигательницею событій въ изображаемыя имъ эпохи? «Но романы Вальтеръ-Скотта устарѣли» — точно такъ же кстати и не кстати наполнены любовью романы Диккенса и романы Жоржъ-Занда изъ

сельскаго быта, въ которыхъ опять дѣло идетъ вовсе не о любви. «Пишите о томъ, о чемъ вы хотите писать», — правило, которое рѣдко рѣшаются соблюдать поэты. Любовь кстати и не кстати—первый вредъ, проистекающій для искусства изъ понятія, что «содержаніе искусства—прекрасное»; второй, тѣсно съ нимъ соединенный—искусственность. Въ наше время подсмѣиваются надъ Расиномъ и мадамъ Дезульеръ; но едвали современное искусство далеко ушло отъ нихъ въ отношеніи простоты и естественности пружинъ дѣйствія и безъискуственной натуральности рѣчей; раздѣленіе дѣйствующихъ лицъ на героевъ и злодѣевъ до сихъ поръ можетъ быть прилагаемо къ произведеніямъ искусства въ патетическомъ родѣ; какъ связано, плавно, краснорѣчиво объясняются эти лица! монологи и разговоры въ современныхъ романахъ немногимъ ниже монологовъ классической трагедіи: «въ художественномъ произведеніи все должно быть облечено красотою» — и намъ даются такіе глубоко обдуманные планы дѣйствованія, какихъ почти никогда не составляютъ люди въ настоящей жизни; а если выводимое лицо сдѣлаетъ какъ-нибудь инстинктивный, необдуманный шагъ, авторъ считаетъ необходимымъ оправдывать его изъ сущности характера этого лица, а критики остаются недовольны тѣмъ, что «дѣйствіе не мотивировано»—какъ будто бы оно мотивируется всегда индивидуальнымъ характеромъ, а не обстоятельствами и общими качествами человѣческаго сердца. «Красота требуетъ законченности характеровъ» — и вмѣсто лицъ живыхъ, разнообразныхъ при всей своей типичности, искусство даетъ неподвижныя статуи. «Красота художественнаго произведенія требуетъ законченности разговоровъ»—и вмѣсто живаго разговора

ведутся искусственныя бесѣды, въ которыхъ разговаривающіе волею и неволею высказываютъ свой характеръ. Слѣдствіемъ всего этого бываетъ монотонность произведеній поэзіи: люди всѣ на одинъ ладъ, событія развиваются по извѣстнымъ рецептамъ, съ первыхъ страницъ видно, что́ будетъ дальше, и нетолько, что́ будетъ, но и какъ будетъ. Возвратимся однако къ вопросу о существенномъ значеніи искусства.

Первое и общее значеніе всѣхъ произведеній искусства, сказали мы, — воспроизведеніе интересныхъ для человѣка явленій дѣйствительной жизни. Подъ дѣйствительною жизнью конечно понимаются нетолько отношенія человѣка къ предметамъ и существамъ объективнаго міра, но и внутренняя жизнь человѣка; иногда человѣкъ живетъ мечтами—тогда мечты имѣютъ для него (до нѣкоторой степени и на нѣкоторое время) значеніе чего-то объективнаго; еще чаще человѣкъ живетъ въ мірѣ своего чувства; эти состоянія, если достигаютъ интересности, также воспроизводятся искусствомъ. Мы упомянули объ этомъ, чтобы показать, какъ нашимъ опредѣленіемъ обнимается и фантастическое содержаніе искусства.

Но мы говорили выше, что кромѣ воспроизведенія, искусство имѣетъ еще другое значеніе—объясненіе жизни; до нѣкоторой степени это доступно всѣмъ искусствамъ: часто достаточно обратить вниманіе на предметъ (что всегда и дѣлаетъ искусство), чтобы объяснить его значеніе или заставить лучше понять жизнь. Въ этомъ смыслѣ искусство ничѣмъ не отличается отъ разсказа о предметѣ; различіе только въ томъ, что искусство вѣрнѣе достигаетъ своей цѣли, нежели простой разсказъ, тѣмъ болѣе ученый разсказъ: подъ формою жизни мы

гораздо легче знакомимся съ предметомъ, гораздо скорѣе начинаемъ интересоваться имъ, нежели тогда, когда находимъ сухое указаніе на предметъ. Романы Купера болѣе, нежели этнографическіе разсказы и разсужденія о важности изученія быта дикарей, познакомили общество съ ихъ жизнью. Но если всѣ искусства могутъ указывать новые интересные предметы, то поэзія всегда по необходимости указываетъ рѣзкимъ и яснымъ образомъ на существенныя черты предмета. Живопись воспроизводитъ предметъ со всѣми подробностями, скульптура также; поэзія не можетъ обнять слишкомъ много подробностей и, по необходимости выпуская изъ своихъ картинъ очень многое, сосредоточиваетъ наше вниманіе на удержанныхъ чертахъ. Въ этомъ видятъ преимущество поэтическихъ картинъ предъ дѣйствительностью;—но то же самое дѣлаетъ и каждое отдѣльное слово съ своимъ предметомъ: въ словѣ (въ понятіи) также выпущены всѣ случайныя и оставлены однѣ существенныя черты предмета; можетъ быть, для неопытнаго соображенія, слово яснѣе самаго предмета; но это уясненіе есть только ослабленіе. Мы не отрицаемъ относительной пользы компендіумовъ; но не думаемъ, чтобы Русская исторія Таппе, очень полезная для дѣтей, была лучше Исторіи Карамзина, изъ которой извлечена. Предметъ или событіе въ поэтическомъ произведеніи можетъ быть удобопонятнѣе, нежели въ самой дѣйствительности; но мы признаемъ за нимъ только достоинство живаго и яснаго указанія на дѣйствительность, а не самостоятельное значеніе, которое могло бы соперничествовать съ полнотою дѣйствительной жизни. Нельзя не прибавить, что всякій прозаическій разсказъ дѣлаетъ то же самое, что поэзія. Сосредоточеніе существенныхъ чертъ не есть характери-

стическая особенность поэзіи, а общее свойство разумной рѣчи.

Существенное значеніе искусства — воспроизведеніе того, чѣмъ интересуется человѣкъ въ дѣйствительности. Но интересуясь явленіями жизни, человѣкъ не можетъ, сознательно или безсознательно, не произносить о нихъ своего приговора; поэтъ или художникъ, не будучи въ состояніи перестать быть человѣкомъ вообще, не можетъ, еслибъ и хотѣлъ, отказаться отъ произнесенія своего приговора надъ изображаемыми явленіями; приговоръ этотъ выражается въ его произведеніи—вотъ новое значеніе произведеній искусства, по которому искусство становится въ число нравственныхъ дѣятельностей человѣка. Бываютъ люди, у которыхъ сужденіе о явленіяхъ жизни состоитъ почти только въ томъ, что они обнаруживаютъ расположеніе къ извѣстнымъ сторонамъ дѣйствительности и избѣгаютъ другихъ — это люди, у которыхъ умственная дѣятельность слаба; когда подобный человѣкъ — поэтъ или художникъ, его произведенія не имѣютъ другаго значенія, кромѣ воспроизведенія любимыхъ имъ сторонъ жизни. Но если человѣкъ, въ которомъ умственная дѣятельность сильно возбуждена вопросами, порождаемыми наблюденіемъ жизни, одаренъ художническимъ талантомъ, то въ его произведеніяхъ, сознательно или безсознательно, выразится стремленіе произнести живой приговоръ о явленіяхъ, интересующихъ его (и его современниковъ, потому что мыслящій человѣкъ не можетъ мыслить надъ ничтожными вопросами, никому кромѣ его неинтересными), будутъ предложены или разрѣшены вопросы, возникающіе изъ жизни для мыслящаго человѣка; его произведенія будутъ, чтобы такъ выразиться, сочиненіями на темы, предла-

гаемыя жизнью. Это направленіе можетъ находить себѣ выраженіе во всѣхъ искусствахъ (напр., въ живописи можно указать на каррикатуры Гогарта); но преимущественно развивается оно въ поэзіи, которая представляетъ полнѣйшую возможность выразить опредѣленную мысль. Тогда художникъ становится мыслителемъ, и произведеніе искусства, оставаясь въ области искусства, пріобрѣтаетъ значеніе научное. Само собою разумѣется, что въ этомъ отношеніи произведенія искусства не находятъ себѣ ничего соотвѣтствующаго въ дѣйствительности,—но только по формѣ: что касается до содержанія, до самыхъ вопросовъ, предлагающихся или разрѣшаемыхъ искусствомъ, они всѣ найдутся въ дѣйствительной жизни, только безъ преднамѣренности, безъ arrière—pensée. Предположимъ, что въ произведеніи искусства развивается мысль: «временное уклоненіе отъ прямаго пути не погубитъ сильной натуры»; или «одна крайность вызываетъ другую»; или изображается распаденіе человѣка съ самимъ собою; или, если угодно, борьба страстей съ высшими стремленіями (мы указываемъ различныя основныя идеи, которыя видѣли въ «Фаустѣ»)—развѣ не представляются въ дѣйствительной жизни случаи, въ которыхъ развивается то же самое положеніе? Развѣ изъ наблюденія жизни не выводится высокая мудрость? Развѣ наука не есть простое отвлеченіе жизни, подведеніе жизни подъ формулы? Все, что высказывается наукою и искусствомъ, найдется въ жизни, и найдется въ полнѣйшемъ, совершеннѣйшемъ видѣ, со всѣми живыми подробностями, въ которыхъ обыкновенно и лежитъ истинный смыслъ дѣла, которыя часто не понимаются наукой и искусствомъ, еще чаще не могутъ быть ими обняты; въ дѣйствительной жизни все вѣрно,

нѣтъ недосмотровъ, нѣтъ односторонней узкости взгляда, которою страждетъ всякое человѣческое произведеніе,—какъ поученіе, какъ наука, жизнь полнѣе, правдивѣе, даже художественнѣе всѣхъ твореній ученыхъ и поэтовъ. Но жизнь не думаетъ объяснять намъ своихъ явленій, не заботится о выводѣ аксіомъ; въ произведеніяхъ науки и искусства это сдѣлано; правда, выводы неполны, мысли односторонни въ сравненіи съ тѣмъ, что представляетъ жизнь; но ихъ извлекли для насъ геніальные люди, безъ ихъ помощи наши выводы были бы еще одностороннѣе, еще бѣднѣе. Наука и искусство (поэзія)—«Handbuch» для начинающаго изучать жизнь; ихъ значеніе — приготовить къ чтенію источниковъ и потомъ отъ времени до времени служить для справокъ. Наука не думаетъ скрывать этого; не думаютъ скрывать этого и поэты въ бѣглыхъ замѣчаніяхъ о сущности своихъ произведеній; одна эстетика продолжаетъ утверждать, что искусство выше жизни и дѣйствительности.

Соединяя все сказанное, получимъ слѣдующее воззрѣніе на искусство: существенное значеніе искусства—воспроизведеніе всего, что интересно для человѣка въ жизни; очень часто, особенно въ произведеніяхъ поэзіи, выступаетъ также на первый планъ объясненіе жизни, приговоръ о явленіяхъ ея. Искусство относится къ жизни совершенно такъ же, какъ исторія; различіе по содержанію только въ томъ, что исторія говоритъ о жизни человѣчества, искусство о жизни человѣка, исторія о жизни общественной, искусство о жизни индивидуальной. Первая задача исторіи—воспроизвести жизнь; вторая, исполняемая не всѣми историками—объяснить ее; не заботясь о второй задачѣ, историкъ остается простымъ лѣтописцемъ, и его произведеніе только мате-

ріалъ для настоящаго историка или чтеніе для удовлетворенія любопытства; думая о второй задачѣ, историкъ становится мыслителемъ, и его твореніе пріобрѣтаетъ чрезъ это научное достоинство. Совершенно то же самое надобно сказать объ искусствѣ. Исторія не думаетъ соперничествовать съ дѣйствительною историческою жизнью, сознается, что ея картины блѣдны, неполны, болѣе или менѣе невѣрны или по крайней мѣрѣ односторонни. Эстетика также должна признать, что искусство точно такъ же и по тѣмъ же самымъ причинамъ не должно и думать сравниться съ дѣйствительностью, тѣмъ болѣе превзойти ее красотою.

Но гдѣ же творческая фантазія при такомъ воззрѣніи на искусство? какая же роль предоставляется ей? Не будемъ говорить о томъ, откуда проистекаетъ въ искусствѣ право фантазіи видоизмѣнять видѣнное и слышанное поэтомъ. Это ясно изъ цѣли поэтическаго созданія, отъ котораго требуется вѣрное воспроизведеніе извѣстной стороны жизни, а не какого-нибудь отдѣльнаго случая; посмотримъ только, въ чемъ необходимость вмѣшательства фантазіи, какъ способности передѣлывать (посредствомъ комбинаціи) воспринятое чувствами и создавать нѣчто новое по формѣ. Предполагаемъ, что поэтъ беретъ изъ опыта собственной жизни событіе, вполнѣ ему извѣстное (это случается не часто; обыкновенно многія подробности остаются мало извѣстны, и для связности разсказа должны быть дополняемы соображеніемъ); предполагаемъ также, что взятое событіе совершенно закончено въ художественномъ отношеніи, такъ что простой разсказъ о немъ былъ бы вполнѣ художественнымъ произведеніемъ, т. е. беремъ случай, когда вмѣшательство комбинирующей фантазіи кажется

наименѣе нужнымъ. — Какъ бы сильна ни была память, она не въ состояніи удержать всѣхъ подробностей, особенно тѣхъ, которыя неважны для сущности дѣла; но многія изъ нихъ нужны для художественной полноты разсказа, и должны быть заимствованы изъ другихъ сценъ, оставшихся въ памяти поэта (напр. веденіе разговора, описанія мѣстности и т. д.) — правда, что дополненіе событія этими подробностями еще нисколько не измѣняетъ его, и различіе художественнаго разсказа отъ передаваемаго въ немъ событія ограничивается пока формою. Но этимъ не исчерпывается вмѣшательство фантазіи. Событіе въ дѣйствительности было перепутано съ другими событіями, находившимися съ нимъ только во внѣшнемъ сцѣпленіи, безъ существенной связи; но когда мы будемъ отдѣлять избранное нами событіе отъ другихъ происшествій и отъ ненужныхъ эпизодовъ, мы увидимъ, что это отдѣленіе оставитъ новые пробѣлы въ жизненной полнотѣ разсказа; поэтъ опять долженъ будетъ восполнять ихъ. Этого мало; отдѣленіе нетолько отнимаетъ жизненную полноту у многихъ моментовъ событія, но часто измѣняетъ ихъ характеръ — и событіе явится въ разсказѣ уже не такимъ, каково было въ дѣйствительности, или, для сохраненія сущности его, поэтъ принужденъ будетъ измѣнять многія подробности, которыя имѣютъ истинный смыслъ въ событіи только при его дѣйствительной обстановкѣ, отнимаемой изолирующимъ разсказомъ. Какъ видимъ, кругъ дѣятельности творческихъ силъ поэта очень мало стѣсняется нашими понятіями о сущности искусства. Но предметъ нашего изслѣдованія — искусство, какъ объективное произведеніе, а не субъективная дѣятельность поэта; потому было бы неумѣстно вдаваться въ исчис-

леніе различныхъ отношеній поэта къ матеріаламъ его произведенія: мы показали одно изъ этихъ отношеній, наименѣе благопріятствующее самостоятельности поэта, и нашли, что при нашемъ воззрѣніи на сущность искусства, художникъ и въ этомъ положеніи не теряетъ существеннаго характера, принадлежащаго не поэту или художнику въ частности, а вообще человѣку во всей его дѣятельности,—того существеннѣйшаго человѣческаго права и качества, чтобы смотрѣть на объективную дѣйствительность только какъ на матеріалъ, только какъ на поле своей дѣятельности, и, пользуясь ею, подчинять ее себѣ. Еще обширнѣе кругъ вмѣшательства комбинирующей фантазіи при другихъ обстоятельствахъ: когда, напримѣръ, поэту не вполнѣ извѣстны подробности событія, когда онъ знаетъ о немъ (и дѣйствующихъ лицахъ) только по чужимъ разсказамъ, всегда одностороннимъ, невѣрнымъ или неполнымъ въ художественномъ отношеніи, по крайней мѣрѣ съ личной точки зрѣнія поэта. Но необходимость комбинировать и видоизмѣнять проистекаетъ не изъ того, чтобы дѣйствительная жизнь не представляла (и въ гораздо-лучшемъ видѣ) тѣхъ явленій, которыя хочетъ изобразить поэтъ или художникъ; а изъ того, что картина дѣйствительной жизни принадлежитъ не той сферѣ бытія, какъ дѣйствительная жизнь; различіе рождается отъ того, что поэтъ не располагаетъ тѣми средствами, какими располагаетъ дѣйствительная жизнь. При переложеніи оперы для фортепьяно теряется большая и лучшая часть подробностей и эффектовъ; многое рѣшительно не можетъ быть съ человѣческаго голоса или съ полнаго оркестра переведено на жалкій, бѣдный, мертвый инструментъ, который долженъ по мѣрѣ возможности воспроизвести оперу; потому при арранжиров

кѣ многое должно быть передѣлываемо, многое дополняемо—не съ тою надеждою, что въ арранжировкѣ опера выйдетъ лучше, нежели въ первоначальномъ своемъ видѣ, а для того, чтобы сколько-нибудь вознаградить необходимую порчу оперы при арранжировкѣ; не потому, чтобы арранжировщикъ исправлялъ ошибки композитора, а просто потому, что онъ не располагаетъ тѣми средствами, какими владѣетъ композиторъ. Еще больше различія въ средствахъ дѣйствительной жизни и поэта. Переводчикъ поэтическаго произведенія съ одного языка на другой до нѣкоторой степени долженъ передѣлывать переводимое произведеніе; какъ же не являться необходимости передѣлки при переводѣ событія съ языка жизни на скудный, блѣдный, мертвый языкъ поэзіи?

Апологія дѣйствительности сравнительно съ фантазіею, стремленіе доказать, что произведенія искусства рѣшительно не могутъ выдержать сравненія съ живою дѣйствительностью, вотъ сущность этого разсужденія.— Говорить объ искусствѣ такъ, какъ говоритъ авторъ, не значитъ ли унижать искусство?—Да, если показывать, что искусство ниже дѣйствительной жизни по художественному совершенству своихъ произведеній, значитъ унижать искусство; но возставать противъ панегириковъ не значитъ еще быть хулителемъ. Наука не думаетъ быть выше дѣйствительности; это не стыдъ для нея. Искусство также не должно думать быть выше дѣйствительности; это не унизительно для него. Наука не стыдится говорить, что цѣль ея—понять и объяснить дѣй-

ствительность, потомъ примѣнить ко благу человѣка свои объясненія; пусть и искусство не стыдится признаться, что цѣль его: для вознагражденія человѣка въ случаѣ отсутствія полнѣйшаго эстетическаго наслажденія, доставляемаго дѣйствительностью, воспроизвести, по мѣрѣ силъ, эту драгоцѣнную дѣйствительность и ко благу человѣка объяснить ее.

Пусть искусство довольствуется своимъ высокимъ, прекраснымъ назначеніемъ: въ случаѣ отсутствія дѣйствительности быть нѣкоторою замѣною ея и быть для человѣка учебникомъ жизни.

Дѣйствительность выше мечты, и существенное значеніе выше фантастическихъ притязаній.

Задачею автора было изслѣдовать вопросъ объ эстетическихъ отношеніяхъ произведеній искусства къ явленіямъ жизни, разсмотрѣть справедливость господствующаго мнѣнія, будто бы истинно-прекрасное, которое принимается существеннымъ содержаніемъ произведеній искусства, не существуетъ въ объективной дѣйствительности и осуществляется только искусствомъ. Съ этимъ вопросомъ неразрывно связаны вопросы о сущности прекраснаго и о содержаніи искусства. Изслѣдованіе вопроса о сущности прекраснаго привело автора къ убѣжденію, что прекрасное есть—жизнь. Послѣ такого рѣшенія надобно было изслѣдовать понятія возвышеннаго и трагическаго, которыя, по обыкновенному опредѣленію прекраснаго, подходятъ подъ него, какъ моменты; и надобно было признать, что возвышенное и прекрасное—

неподчиненные другъ другу предметы искусства. Это уже было важнымъ пособіемъ для рѣшенія вопроса о содержаніи искусства. Но если прекрасное есть жизнь, то самъ собою рѣшается вопросъ отъ эстетическомъ отношеніи прекраснаго въ искусствѣ къ прекрасному въ дѣйствительности. Пришедши къ выводу, что искусство не можетъ быть обязано своимъ происхожденіемъ недовольству человѣка прекраснымъ въ дѣйствительности, мы должны были отъискивать, вслѣдствіе какихъ потребностей возникаетъ искусство и изслѣдовать его истинное значеніе. Вотъ главнѣйшіе изъ выводовъ, къ которымъ привело это изслѣдованіе:

1) Опредѣленіе прекраснаго: «прекрасное есть полное проявленіе общей идеи въ индивидуальномъ явленіи» не выдерживаетъ критики; оно слишкомъ широко, будучи опредѣленіемъ формальнаго стремленія всякой человѣческой дѣятельности.

2) Истинное опредѣленіе прекраснаго таково: «прекрасное есть жизнь»; прекраснымъ существомъ кажется человѣку то существо, въ которомъ онъ видитъ жизнь, какъ онъ ее понимаетъ; прекрасный предметъ, тотъ предметъ, который напоминаетъ ему о жизни.

3) Это объективное прекрасное, или прекрасное по своей сущности, должно отличать отъ совершенства формы, которое состоитъ въ единствѣ идеи и формы или въ томъ, что предметъ вполнѣ удовлетворяетъ своему назначенію.

4) Возвышенное дѣйствуетъ на человѣка вовсе не тѣмъ, что пробуждаетъ идею абсолютнаго; оно почти никогда не пробуждаетъ ея.

5) Возвышеннымъ кажется человѣку то, что гораздо

больше предметовъ или гораздо сильнѣе явленій, съ которыми сравнивается человѣкомъ.

6) Трагическое не имѣетъ существенной связи съ идеею судьбы или необходимости. Въ дѣйствительной жизни трагическое большею частью случайно, не вытекаетъ изъ сущности предшествующихъ моментовъ. Форма необходимости, въ которую облекается оно искусствомъ, слѣдствіе обыкновеннаго принципа произведеній искусства: «развязка должна вытекать изъ завязки», или неумѣстное подчиненіе поэта понятіямъ о судьбѣ.

7) Трагическое по понятіямъ новаго европейскаго образованія есть «ужасное въ жизни человѣка».

8) Возвышенное (и моментъ его, трагическое) не есть видоизмѣненіе прекраснаго; идеи возвышеннаго и прекраснаго совершенно различны между собою; между ними нѣтъ ни внутренней связи, ни внутренней противоположности.

9) Дѣйствительность нетолько живѣе, но и совершеннѣе фантазіи. Образы фантазіи только блѣдная и почти всегда неудачная передѣлка дѣйствительности.

10) Прекрасное въ объективной дѣйствительности вполнѣ прекрасно.

11) Прекрасное въ объективной дѣйствительности совершенно удовлетворяетъ человѣка.

12) Искусство рождается вовсе не отъ потребности человѣка восполнить недостатки прекраснаго въ дѣйствительности.

13) Созданія искусства ниже прекраснаго въ дѣйствительности нетолько потому, что впечатлѣніе, производимое дѣйствительностью, живѣе впечатлѣнія, произво-

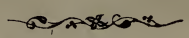
димаго созданіями искусства: созданія искусства ниже прекраснаго (точно такъ же, какъ ниже возвышеннаго, трагическаго, комическаго) въ дѣйствительности и съ эстетической точки зрѣнія.

14) Область искусства не ограничивается областью прекраснаго въ эстетическомъ смыслѣ слова, прекраснаго по живой сущности своей, а нетолько по совершенству формы: искусство воспроизводитъ все, что́ есть интереснаго для человѣка въ жизни.

15) Совершенство формы (единство идеи и формы) не составляетъ характеристической черты искусства въ эстетическомъ смыслѣ слова (изящныхъ искусствъ); прекрасное какъ единство идеи и образа или какъ полное осуществленіе идеи есть цѣль стремленія искусства въ обширнѣйшемъ смыслѣ слова или «умѣнья», цѣль всякой практической дѣятельности человѣка.

16) Потребность, рождающая искусство въ эстетическомъ смыслѣ слова (изящныя искусства) есть та же самая, которая очень ясно выказывается въ портретной живописи. Портретъ пишется не потому, чтобы черты живаго человѣка не удовлетворяли насъ; а для того, чтобы помочь нашему воспоминанію о живомъ человѣкѣ, когда его нѣтъ передъ нашими глазами, и дать о немъ нѣкоторое понятіе тѣмъ людямъ, которые не имѣли случая его видѣть. Искусство только напоминаетъ намъ своими воспроизведеніями о томъ, что́ интересно для насъ въ жизни, и старается до нѣкоторой степени познакомить насъ съ тѣми интересными сторонами жизни, которыхъ не имѣли мы случая испытать или наблюдать въ дѣйствительности.

17) Воспроизведеніе жизни—общій характеристическій признакъ искусства, составляющій сущность его; часто произведенія искусства имѣютъ и другое значеніе—объясненіе жизни; часто имѣютъ они и значеніе приговора о явленіяхъ жизни.



Deacidified using the Bookkeeper process.
Neutralizing agent: Magnesium Oxide
Treatment Date: Dec. 2004

PreservationTechnologies
A WORLD LEADER IN PAPER PRESERVATION
111 Thomson Park Drive
Cranberry Township, PA 16066
(724) 779-2111

С.П.Б.
КНИЖНАЯ ТОРГОВЛЯ
АНТЕЙНЫЙ ПР. № 55
В. И. КЛОЧКОВЪ.
ПРОДАЖА И ПОКУПКА

LIBRARY OF CONGRESS
0 013 531 276 9